

**LA ESTRATEGIA TEXTUAL  
EN LA NOVELA CORTA,  
EL CUENTO Y EL MICRORRELATO EN  
LA OBRA MISCELÁNEA DE JARDIEL PONCELA**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR  
FRANCISCO-JULIÁN LUJÁN SERRANO**

**DIRECTOR: D. ÓSCAR BARRERO PÉREZ**

PROGRAMA DE DOCTORADO  
ESTUDIOS HISPÁNICOS: LENGUA, LITERATURA, HISTORIA Y  
PENSAMIENTO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
2018

# **La estrategia textual en la novela corta, el cuento y el microrrelato en la obra miscelánea de Jardiel Poncela**

## **Resumen**

En este trabajo se estudia una producción no muy conocida del dramaturgo: la novela corta, el cuento y el microrrelato. Partiendo de la teoría de Umberto Eco en la que se le concede un enorme interés al texto como garantía que orienta la lectura, se analizan en esta tesis los procedimientos –la estrategia textual- de que se sirve la obra de Jardiel para dirigir la descodificación del lector.

El interés de esta tesis reside principalmente en que se conjugan dos aspectos interesantes: el análisis de un sector de la producción de Jardiel Poncela poco conocido y la propuesta teórica de Umberto Eco.

A modo de obra teatral, **la tesis se estructura en varios actos**. El **Planteamiento** –Acto I- es una introducción en la que se incide en los siguientes aspectos:

- Reivindicación de la obra del autor en general.
- Reseña sobre la teoría del cuento, de la novela corta y del microrrelato, por ser los subgéneros hacia los que se orienta el trabajo.
- Consideraciones teóricas sobre la narración con el fin de obtener un fundamento en que basar la elección del corpus sobre el que se investiga. Presentación del corpus.
- Exposición de los puntos más relevantes de la teoría de Umberto Eco que se aplican en el trabajo.

El **Nudo** es la parte central del estudio. En él se describe cómo la estrategia textual orienta la lectura del receptor. Se exponen cuáles son los procedimientos utilizados con el fin de dar respuesta a las diversas instrucciones de lectura. En este contexto, se hace una especial valoración de aquellas estrategias que consiguen crear el distanciamiento.

En el **Desenlace** se incluyen las conclusiones donde se recogen las ideas más importantes que se han desarrollado a lo largo de la tesis. Se hace mención al alcance de las propuestas teóricas de Umberto Eco, a la originalidad que muestran algunas soluciones por las que apuesta Jardiel Poncela y a la relación que existe entre su obra en prosa extensa y su dramaturgia y el corpus analizado en el presente trabajo.

La tesis concluye con un **Apéndice** en el que se analizan unos relatos inéditos de Jardiel publicados recientemente. Se incluyen en este lugar debido a que no se han publicado en las obras misceláneas que se estudian en el trabajo.

## **ACTO I: PLANTEAMIENTO**

## **OBJETIVOS**

Los objetivos de este primer bloque del trabajo son los siguientes:

- Reivindicar la obra de Enrique Jardiel Poncela, especialmente su obra en prosa -cuento, novela corta y microrrelato-.
- Analizar las principales propuestas teóricas sobre los géneros narrativos arriba mencionados.
- Establecer el corpus sobre el que se va a centrar el estudio.
- Exponer las claves de la propuesta crítica de Umberto Eco en la que se fundamenta el presente trabajo.

## **ACTO I**

### **Escena I**

**Enrique Jardiel Poncela:**

**una figura a la sombra pero no de un almendro**

## INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo se abordan las motivaciones que han determinado el análisis de la obra en prosa de Enrique Jardiel Poncela. El lector hallará que en estas páginas hay un afán de reivindicación de su figura literaria y de un cierto sector de su obra en prosa<sup>1</sup>. Las razones que conducen a este camino quedarán aclaradas a lo largo de la lectura de las próximas páginas; ahora, simplemente, se adelanta que Jardiel ha sufrido algunas incomprensiones por parte de ciertos sectores de la crítica que han mermado la originalidad que presentan algunos de sus hallazgos formales.

No obstante, no todo han sido críticas negativas y desencuentros. Hay analistas, como Pérez-Rasilla (2001:70), que han señalado que esta desatención hacia Jardiel Poncela carece de sentido por no ser del todo cierta. Otros señalan que el olvido de ciertos sectores críticos se ve compensado por un resurgimiento de la atención en los últimos años (Domínguez 2001: 105). García Ruiz (1995: 35) asegura que algunas voces críticas rescatan a Jardiel del ostracismo:

En esta situación, un autor como Alfonso Sastre y un crítico como José Monleón [...] ven en Jardiel un ejemplo de lucha comprometida contra un teatro anquilosado, atribuyéndole, no sin cierto sentido justiciero, una exclusiva en cuanto a lo que cabría salvar del tenebroso estado del teatro español en los años 40.

Montero (2001b: 8) afirma que Jardiel ha despertado interés en eruditos y lectores en general. Aub (1965: 20) considera a Jardiel un autor de éxito. Richardson (1968: 412) incluye a Jardiel en su lista de los mejores dramaturgos. García Ruiz (2007: 149-150) asegura que Sastre saluda a Jardiel Poncela como una figura de notable peso en la escenografía española. También Mainer (1999: 291-292) lo considera “el mayor innovador de la comedia de humor española”, aunque todavía queda mucho camino por recorrer, puesto que la crítica, “ni hoy siquiera, le ha otorgado la atención que merece”.

En esta labor de reivindicación de la figura y de la obra de Jardiel, no puede faltar el juicio de algunos directores jóvenes, como el de Sergi Belbel, que dirigió *Madre (el drama padre)* en junio de 2001 y para quien el teatro de Jardiel mantiene hoy todo su valor y toda su fuerza (cit. por Villena 2001: s.p.).

Al margen de todo esto, se hace necesario situar su labor literaria en el contexto histórico-artístico en que nació (Alemany 1988: 28) para refutar algunas de las opiniones que han hecho que su producción se vea injustamente postergada frente a la de otros; opiniones y valoraciones, en muchos casos, ajenas a argumentos estéticos y basadas en premisas extraliterarias.

---

<sup>1</sup>Por razones de espacio, el análisis de la obra lírica de Jardiel Poncela no es objeto de estudio en este trabajo; sin embargo, esta circunstancia no impide que se haga hincapié en la reivindicación de esta producción de la obra del dramaturgo, producción que, como la prosística, ha sido desatendida por la crítica (Fortuño 1998: 96).

Será preciso no perder de vista la evolución de Jardiel, evolución que lo lleva desde sus inicios en el terreno de la literatura -una etapa de la obra de Jardiel por la que Cansinos-Asséns (1985: 289) no parece decidido a apostar- hasta su consagración como maestro del humor. El no atender a este proceso supone una deliberada mixtificación de su trabajo en el terreno de la literatura y una premeditada visión sesgada de su quehacer artístico. En efecto, si no se atiende a esta evolución, cualquier análisis o estudio de la obra de Jardiel dejará de contar con la presencia de un poderoso argumento en que basar la rehabilitación de su literatura.

El proceso evolutivo de Jardiel convierte su carrera literaria en una personal y original apuesta por conseguir el éxito:

Al parecer, a los diecisiete años, Jardiel ya había escrito más de sesenta piezas dramáticas y lo cierto es que el 28 de mayo de 1927 (es decir, cuando el autor tenía veinticinco años) estrenó en el teatro Lara de Madrid la comedia *Una noche de primavera sin sueño*. A partir de entonces, los *pujos* dejaron de serlo para convertirse en una carrera personalísima, sorprendente y, poco a poco, triunfal (Fuster 2007: 154).

Con el fin de ofrecer un desarrollo claro, se analizará en una primera aproximación el estado de su obra en general ante la mirada de la crítica; después, se estudiará, en particular, el lugar en que la crítica sitúa su obra en prosa.

### 1. Recuperación de su obra en general

Este epígrafe debe atender a cuatro frentes: el primero consiste en rescatar a Jardiel de las críticas que se han vertido sobre él y su obra; el segundo ha de atender a la valoración de las soluciones originales por las que formalmente se definen y se caracterizan sus obras y que lo convierten -frente a aquellas críticas malintencionadas que lo condenan al ostracismo- en un representante del humor de vanguardia; el tercero presenta a un Jardiel con una amplia formación cultural y artística que hace de él un escritor competente que sabe estar a la altura de lo que su época le exige y el cuarto y último atiende a su individualismo y a su autosuficiencia en materia artística, que lo conducen a arriesgarse transitando por nuevos cauces en el terreno de la creación estética.

Antes de comenzar con los siguientes epígrafes, es conveniente partir de la premisa de que no existe la obra perfecta sino la obra cerrada. Si la crítica distingue estos dos conceptos sin confundirlos quizá la obra de Jardiel -y la de tantos otros- recupere algún día el lugar que se merece. Las palabras de Martín (2008: 46) son muy esclarecedoras:

Decía Paul Valéry que un poema nunca se termina, solo se abandona. En el teatro ocurre algo parecido. Nunca la obra se da por terminada, no se agota todo lo que uno desea decir ni las formas en que hacerlo. Una obra nunca se acaba porque siempre está en perfecta evolución, vive sujeta a las críticas y al paso del tiempo y siempre es otro el que la renueva. Decimos que una obra nunca se acaba porque no existe la obra perfecta, sino la obra correcta, justa, eficaz.

Por lo tanto, siguiendo las palabras de Martín, en las páginas que siguen se hablará no de obras perfectas, sino de creaciones correctas, justas y eficaces.

### 1.1. *La crítica hostil*<sup>2</sup>

Respecto a las voces críticas que se alzan contra Jardiel, hay que destacar las afirmaciones de García Ruiz (1995: 32), en las que presenta a dos de los críticos más severos de la obra de Jardiel: Díez Canedo y Cipriano Rivas. Mariano de Paco (2007-2008: 797) presenta a Juan Chabás como otra voz crítica que arremete contra Jardiel:

En cuanto al teatro de humor, ya señalamos su simpatía hacia los hermanos Álvarez Quintero y Arniches, si bien no faltan para ellos las críticas, mientras que manifiesta su desprecio (excesivo sin duda) para Jardiel Poncela y para Muñoz Seca.

Tras esta breve reseña, se presentan cuáles son los principales campos por donde han transitado las objeciones críticas.

#### 1.1.1. *Escasa originalidad*

En cuanto a los aspectos formales y técnicos que presentan las soluciones de Jardiel cabe señalar que algunos sectores de la crítica no han estado muy acertados a la hora de juzgar la originalidad de aquellos. La obra de Jardiel ha sido encasillada dentro del género cómico pero sin salirse de la tradición. Es decir, no hay nada novedoso en el humor de Jardiel; lo único que hay en su obra es repetición de esquemas y de soluciones ya atestiguadas. Esta circunstancia es lo que lleva a Llovet (1978: s.p.) a afirmar que Jardiel, además de ser admirable y, sin embargo, áspero y de trato difícil, es el exponente de una obra sencilla. No obstante, las palabras de García Ruiz (2008: 255) salen en su defensa:

Todo ello no supone demérito sino -¿es que se podía esperar otra cosa?- lo natural: nadie crea desde la nada, y menos aún quien a los 25 años llevaba escritas más de 50 comedias.

---

<sup>2</sup>Gallud (2011: 17-36) aporta datos interesantes acerca de por qué cauces discurren las relaciones entre Jardiel y los críticos del momento. Ofrece Gallud información sobre qué aspectos de su obra son el objetivo de la crítica y también cómo se lleva a término esta, así como la formación de los críticos. Se incluye además un inventario donde se recogen las principales biografías y estudios monográficos de Jardiel Poncela, haciendo mención también al lugar que ocupa el dramaturgo en las principales historias de la literatura. Se trata, en su conjunto, de un trabajo indispensable para el investigador. A este respecto, Alás-Brun (1999: 284-285) ofrece un interesante estudio donde se presentan las principales críticas de cuyo objeto es la obra de Jardiel y la de sus compañeros de generación.



Sin embargo, las afirmaciones de Haro (2001a: s.p.) sitúan la obra de Jardiel fuera de las coordenadas del teatro cómico al uso. Ruiz Ramón (1993: 18) reivindica también la renovación que Jardiel lleva a cabo, renovación compartida con Lorca; no obstante, señala la enorme injusticia cometida con Jardiel y su obra, al no ser esta valorada con el mismo criterio con que se mide la obra lorquiana:

Desde un principio, cuando ninguno de los dos dramaturgos ha dado la medida de su originalidad, Jardiel es situado en el “circuito popular” del teatro, enraizado en la tradición; el otro, en el “circuito culto”, enraizado con la vanguardia y con lo nuevo y renovador.

Además, en ambos se ven los mismos deseos de cambio y de renovación:

Y, sin embargo, ambos coinciden, aunque el vocabulario de la crítica sea distinto, en su crítica y repulsa de un mismo teatro adocenado y vulgar y en su intención de cambiar la situación del teatro en España.

Fernández Hernández (1995: 519) reivindica también los intentos renovadores de Jardiel Poncela en el terreno de la comicidad:

Hablo, claro está, de la tónica dominante, aunque los éxitos de Jacinto Grau, Lorca y Casona, las experiencias de parte del teatro de Valle-Inclán, o los fracasados intentos de *Azorín*, y el empuje renovador de Max Aub o la nueva comicidad de Jardiel Poncela presagiaban nuevas direcciones para un teatro que necesitaba revitalizarse en su raíz y crecer de acuerdo con los nuevos aires dramáticos.

Conde (1998: 83) afirma que Jardiel Poncela, al ser fiel al público, se ve obligado a traicionar su propia apuesta por la renovación. Por esta razón, tiene que recurrir a lo consagrado para conseguir el triunfo. Sin embargo, Conde (1998: 90) señala que aquí Jardiel se muestra original alejado de la *comedia de evasión* puesto que sus personajes son hijos de la vanguardia, del cine, de la velocidad; son seres *ahistóricos* cuyo trazado sitúa a Jardiel en un camino, en cierto sentido, renovador.

Jardiel en algunas ocasiones recurre al uso de estrategias hilarantes consagradas por la tradición pero también es cierto que en sus obras se percibe ese humor basado en la transgresión continua. En este sentido es muy conveniente distinguir lo que Jardiel toma de la tradición humorística de lo que las sucesivas reposiciones de algunas de sus obras adoptan del humor al uso, puesto que puede darse la circunstancia de que la crítica adjudique a Jardiel lo que se ha de achacar a la labor de ciertas compañías que, deseosas de provocar la risa fácil, no tienen escrúpulos en falsear su poética humorística recurriendo a fórmulas consagradas y trasnochadas. Haro (1992: s.p.), a propósito del reestreno de *Tú y yo somos tres*, afirma que se le aplican a Jardiel los recursos de Muñoz Seca.

### 1.1.2. *Desenlace*

En la producción dramática de Enrique Jardiel Poncela no hay finales mejores o peores sino unos acertadamente conseguidos y otros precipitados. Esto no depende de la improvisación, del variable ingenio del autor, de su miedo a mantener el absurdo hasta el final, etc. Hay otros factores que determinan el acierto o el desacierto: necesidad de plegarse a los gustos del público ofreciéndole una conclusión favorable a su cosmovisión, las exigencias que imprime el mantenimiento de la atención del receptor, el doblegarse a la aceptación de la ideología dominante, etc.

A partir de ahora, se analizan algunos desenlaces de la obra dramática de Jardiel a la luz de algunas consideraciones críticas vertidas sobre los finales con que el dramaturgo corona sus obras. Partiendo de dichas afirmaciones, se matizará el alcance de algunos dictámenes críticos. Al final se concluye que Jardiel tuvo que mantener un equilibrio difícil entre su afán renovador y su sometimiento a lo establecido en la encrucijada de la literatura de masas y la de autor.

#### 1.1.2.1. *¿Qué dice la crítica?*

La crítica ha sancionado negativamente los desenlaces de Jardiel atendiendo al siguiente criterio: Jardiel traiciona en el último acto las expectativas que los anteriores han generado. De esta forma, se concluye que el desenlace no suele estar a la altura de las circunstancias; es flojo, convencional. Ahora bien: ¿en qué consiste la traición observada en el último acto? Algunos advierten que Jardiel *se pliega a los gustos del público*; otros críticos afirman que *explica todo lo absurdo* precedente llegando así a un final consolador y verosímil; otros análisis atribuyen la imperfección del último acto a que este *ofrece un desenlace no acorde con los riesgos por los que se apuesta inicialmente*; un cierto sector de la crítica considera que la imperfección reside en el final apresurado, en *la conclusión precipitada, a que somete la trama cercana al desenlace por carecer de un plan constructivo previo*; y por último, hay algunos que achacan a Jardiel el elaborar un *desenlace deslucido por rematar algunas de sus historias con un final consolador y triunfalista*.

##### 1.1.2.1. 1. *Respeto a las exigencias del respetable*

Según algunos, Jardiel, debido a su compromiso con el público, no supo llevar a buen término un teatro basado en la innovación. Ruiz Ramón (1993: 15) señala que, según algunos críticos, “Jardiel fue víctima de su propia inventiva y de su vocación de éxito, de sus pactos y concesiones para obtenerlo, cuya consecuencia fue la renuncia a una rigurosa dramaturgia de lo inverosímil”. Valls y Roas (2001: 50) achacan este defecto a la dramaturgia jardielesca:

Si alguna crítica puede y debe hacerse a las obras de Jardiel debería dirigirse a las concesiones que hace al público, a su incapacidad para romper definitivamente con el humor tradicional, a que no llevara hasta las últimas consecuencias ese humor inverosímil por el que tanto apostó.

Estas concesiones al público llevan a Jardiel a no ser tan osado en sus planteamientos inverosímiles y a explicar los lances inauditos:

El teatro de Jardiel tiende más al barroquismo y a la taquicardia, al estucado artificioso de los diálogos y de la acción, a un experimentalismo acumulativo. Muchas de sus piezas presentan una estructura ecuacional, pues lo inaudito y lo extraño tienen a menudo una explicación en el desenlace, a manera de última concesión al público (Llera 2007a: 33).

Esta idea también queda recogida por Diez Puertas (2003: 351), quien señala cómo los grandes aciertos y riesgos asumidos por el autor encuentran un final convencional para no incomodar al público:

Jardiel, en efecto, rompe con la lógica del lenguaje y con la verosimilitud de la acción, si bien la mayor parte de las veces termina por hacer concesiones, de modo que las frases sin sentido, el disparate, los monólogos incoherentes o las salidas extemporáneas concluyen con un final convencional.

Doménech (1982: 412) señala:

Los episodios -extraños, desconcertantes, siempre divertidos- se suceden, vertiginosamente, hasta convertirse en una maraña que el desenlace -y esta era la concesión habitual del autor al público- pretende racionalizar.

Algunos, como Rodríguez Richart, han limitado las concesiones que Jardiel hace a su público:

En sus piezas humorísticas trató de ser lo más fiel posible a ese concepto renovador y a esas ideas personales y, por consiguiente, de hacer las menores concesiones posibles al público teatral coetáneo, al que pensaba reeducar para poder hacerle partícipe de una nueva sensibilidad (Rodríguez Richart 1992: 229-230).

Ciertamente, Jardiel optó más por la plasmación del espíritu innovador en la prosa que en el teatro, puesto que no desconocía cómo era el ambiente teatral que se respiraba en su época. Sin embargo, no hay que responsabilizar a Jardiel de lo que han hecho casi todos los dramaturgos: estar atentos a su público y darle lo que desea. Por este deseo de agradar y de conseguir éxito, en muchos títulos de su dramaturgia Jardiel recurre a una solución consoladora que explique racionalmente en el último acto aquellos aspectos inverosímiles que se han presentado previamente o que recurra a desenlaces inesperados que pongan solución a la abigarrada presencia de motivos y personajes. No apostar por esta solución es un error.

#### 1.1.2.1.2. *Explicación de lo absurdo*

Muchas han sido las voces críticas que afirman que el desenlace defrauda por la apuesta que se hace desde este por *explicar racionalmente los postulados absurdos previos*.

He aquí, por ejemplo, el siguiente juicio crítico: “La fórmula teatral jardiesca consiste en plantear una situación escénica disparatada, y en tratar de justificar luego racionalmente ese dislate absurdo” (Abad 1993: 265).

Haro (1998a: 18) afirma: “A veces destrozaba toda una obra de teatro por encontrar un acto tercero donde la incongruencia de los dos anteriores tuviera un final lógico”.

Ahora bien: no todo son críticas. Mara Recatero, para quien los desenlaces de Jardiel se someten a un proceso de explicación, considera que estos son buenos (cit. por Villora 2001: 3-4).

Toda esta carga crítica se fundamenta en la tesis -que ha de ser matizada- de que Jardiel es un antecedente del teatro del absurdo. Más adelante se proponen los juicios y las afirmaciones de aquellos críticos que consideran su labor como exponente de esta propuesta teatral y, como se verá también, Jardiel queda al margen de esta estética. Todo esto supone el hecho de que el dramaturgo pueda explicar y ofrecer las soluciones que considere imprescindibles para el perfecto entendimiento de la trama precedente.

La crítica que enuncia dichos postulados sobre los desenlaces de Jardiel Poncela ha considerado que esta explicación y normalización de lo absurdo e incongruente se fundamenta en la concesión al público; ahora bien: no ha tenido muy presente que esta búsqueda de la complicidad es una premisa por la que han optado muchos dramaturgos con vocación de estrenar.

Si Jardiel hubiese apostado por no explicar, por no recomponer ese rompecabezas de los actos precedentes sin ofrecer a los ojos del público un mundo ordenado y perfecto, se hubiera encontrado con la incomprensión de este. Por esta razón, obras como *Una noche de primavera sin sueño*, *El cadáver del señor García* o *Un adulterio decente*, a pesar de sus inicios geniales, ofrecen una conclusión consoladora. Se trata de casos en los que el autor, bajo la presión de los gustos del público, se vio obligado a cambiar sus finales inicialmente planeados y previstos por otros más acordes con lo establecido. Gallud (2011: 100-101) afirma:

Han de mencionarse dos desenlaces equivocados, el de *Cadáver* y el de *Primavera*. En la primera de las dos comedias, Jardiel, para contentar al público, hace que el “cadáver” hallado en una fiesta no esté más que desmayado y reviva en el tercer acto, que tiene una acción muy reiterada y divagatoria. [...] En el caso de *Primavera*, no se atrevió a llevar al extremo su intento de renovación argumental. Su primer acto obedecía en todo y en parte a sus propósitos literario-teatrales.

Los finales de *Es peligroso asomarse al exterior*, *Tú y yo somos tres* y *Los ladrones somos gente honrada* también son consoladores.

Jardiel Poncela es un dramaturgo que desde los planteamientos iniciales de algunas de sus comedias se presenta ante el público como un abanderado de lo ilógico; las chocantes formulaciones que ya se ensayan en sus títulos son una provocación. Piénsese en la falta de raciocinio que se vislumbra en *Tú y yo somos tres*, *Un adulterio decente*, *El pañuelo de la Dama Errante*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *Los ladrones somos gente honrada*, etc.; a través de estos títulos, el autor anuncia un desarrollo argumental contradictorio que viola las reglas de la lógica. Que el final resulte de una calidad inferior al planteamiento inicial no obedece a una falta de ingenio sino a una necesidad de poner punto final a una situación que, de no coronarse con un desenlace acorde con lo esperado, puede resultar insostenible. Por lo tanto, no es conveniente condenar al ostracismo la obra de un autor como Jardiel solo por realizar acercamientos al público.

Otra circunstancia que ha de ser tenida muy en cuenta es la de que la crítica parte del supuesto equivocado de que Jardiel es un exponente del teatro del absurdo y por lo tanto la explicación que hace en el desenlace no es compatible con su poética. Sin embargo, Jardiel no hace un teatro en el que se apueste por lo absurdo; es un teatro basado en lo inverosímil y por esta razón puede quedar explicado todo aquello que a él le convenga:

La multitud de elementos sorprendentes, raros y extravagantes en el teatro de Jardiel Poncela ha llevado a los críticos literarios a emplear la denominación de “teatro del absurdo” al referirse a su producción. Pero esto no es en absoluto preciso y sería más adecuado definirlo -y a él le gustaría más- como “teatro de lo inverosímil”. En sus obras no existen elementos absurdos *per se*; todo lo que sucede en ellas está plenamente explicado y justificado en el argumento (Gallud 2001a: 135).

Afirma Gallud (2011: 66): “Jardiel creía en lo inverosímil pero no en el absurdo completo, al que no llega en ningún momento”. Y en cuanto a su humor, es el creador de un humor violento pero nunca absurdo (Gallud 2001b: 6)<sup>3</sup>.

Ruiz Ramón (1986: 270) ve en Jardiel ese afán por superar los estrechos límites de las formas tradicionales valiéndose de la apuesta por lo inverosímil: “Desde su primera obra se nos aparece empeñado en romper con las formas tradicionales de lo cómico en el teatro, atadas a lo verosímil y a la realidad posible”.

Ese camino hacia lo inverosímil fue una de las claves del éxito de la renovación jardielesca; en palabras de Llovet: “Liberó a los personajes del realismo rastacueril, liberó

---

<sup>3</sup> François (2014: 155) afirma que Jardiel recupera el humor combativo de Fernández Flórez para su trilogía del erotismo.

al lenguaje de la carga populista y liberó a las historias de la vieja lógica cómica” -cit. por Gallud (2011: 65)-.

Por otro lado, afirmar que Jardiel no opta por un teatro donde la ensoñación y la imaginación le ganan la partida al sentido común es condenar toda una dramaturgia a un descrédito del que es difícil salir. Las propias consideraciones y los planteamientos teóricos de Jardiel en perfecta simbiosis con su praxis teatral desmienten este aserto. Además, un dato revelador de su deseo de innovación y de romper con lo estipulado lo constituye el hecho de que Jardiel se decide a realizar una dramaturgia en solitario rompiendo con su colaborador, Serafín Adame, en un intento de estar a la altura de los nuevos tiempos que la vanguardia estaba gestando. Fruto de tal decisión es *Una noche de primavera sin sueño*<sup>4</sup>.

He aquí otras voces que han limitado su adscripción al absurdo. Evangelina Jardiel afirma que su padre no deseaba adscribir su obra dramática bajo las coordenadas del teatro del absurdo, puesto que en sus títulos hay una clara apuesta por lo inverosímil y por la fantasía que, paulatinamente, conducen a situaciones razonables y racionales. Según Evangelina Jardiel (s.f.: s.p.),

solo al final, en 1947, llega al teatro del absurdo, con *Como mejor están las rubias es con patatas*, de pura línea ionescana, aunque Ionesco aún estaba por hacer acto de presencia en el panorama teatral. Quizá fue esto lo que hizo decir al autor rumano cuando visitó España que no perdonaba a un país que, teniendo a un escritor como Jardiel Poncela, no lo supiera valorar.

Marías (2002: 103) también se hace eco de estas opiniones al declarar que el absurdo en Jardiel queda plenamente explicado; de esto se concluye que, si todo cae bajo el control de lo racional, carece de sentido hablar del absurdo: “El acierto -creo-enorme de Jardiel Poncela es que cuando introduce un elemento absurdo no pierde el sentido, lo conserva. Esta es la locura, pero con libertad vigilada”.

Haro (1998b: s.p.) va un poco más allá al negar no solo que el teatro de Jardiel fuera absurdo sino también al no inscribirlo en la estética del Surrealismo. Sirera (1995: 99) califica el teatro de Jardiel de “aparentemente absurdo”. Reticente también se muestra Conde (1984: 77) al limitar la afirmación de que Jardiel sea un precursor del teatro del absurdo puesto que la situación marginal “desacredita la inclusión de Jardiel dentro de una dramática del absurdo, pues su obra carece fundamentalmente de una intencionalidad dialéctica que abra la estructura hacia nuevas formas de expresión”.

---

<sup>4</sup>No obstante, Haro (2001c: s.p.) afirma que la apuesta que se hace por este título desde aquellos sectores que desean la reivindicación de la obra de Jardiel no es totalmente adecuada puesto que, si bien en esta comedia ya se perciben algunos rasgos característicos de la dramaturgia posterior de Jardiel Poncela, es cierto que *Una noche de primavera sin sueño* no deja de ser una obra primeriza; la labor reivindicativa debería potenciar otros títulos posteriores de mayor trascendencia y calado.

Doménech (1982: 412) matiza la adscripción de Jardiel al absurdo: “En Jardiel Poncela -a quien, pese a todo, no sería lícito considerar como un autor de vanguardia o “teatro del absurdo”-, los personajes son también objetos”.

Ahora bien: ¿qué es el teatro de Jardiel Poncela? ¿Dónde cabe situarlo? Pues, como señala Haro (1984: s.p.), en la encrucijada entre lo inverosímil y lo absurdo<sup>5</sup>.

Kunz (2011: 168) afirma que, a veces, el humor del Jardiel raya en el sinsentido, en el *nonsense*, en el absurdo, herencia indiscutible del cine de la época. No obstante, Kunz matiza esta afirmación al sostener que el absurdo puro es inexistente en Jardiel:

Ahora bien, el absurdo puro, entendido como ausencia de sentido, es casi inexistente, no solo en la obra de Jardiel, sino creo que en toda la literatura, pues en el contrasentido más extravagante siempre quedan residuos de sentido, más aún, lo que se considera como absurdo frecuentemente cumple la función de revelar las fallas inmanentes en lo que creemos lógico, racional, normal, sin cuestionarlo por mera costumbre y/o inercia mental.

Alás-Brun (1999: 287-288) se sitúa también en el marco de esta polémica al afirmar que la obra de Jardiel y Mihura -a la que ella considera *comedia del disparate*- anuncia técnicas que más tarde serán empleadas por el teatro del absurdo. Ahora bien: esta aseveración está sometida a la matización de que la cosmovisión que ofrecen las obras de los dramaturgos citados es distinta a la que configura el imaginario de los autores del absurdo:

Lo más interesante es la coincidencia llamativa y abrumadora de técnicas empleadas posteriormente por los autores del llamado “teatro del absurdo”, que permitirían considerar a estos autores como sus precursores, pero con una diferencia fundamental en cuanto al alcance de sus innovaciones: los representantes de la “comedia del disparate” no participan de la visión filosófica de los autores absurdistas y no llegan a cuestionarse radicalmente sus planteamientos existenciales, o al menos no lo manifiestan en sus obras teatrales<sup>6</sup>.

La revolución de Jardiel no iba encaminada hacia la búsqueda del absurdo. En efecto, Jardiel no pretende romper con las leyes lógicas ni generar malestar en el lector. A lo sumo, desea conseguir que a través de su teatro se abra una puerta a la ensoñación, a lo inverosímil y esto poco tiene que ver con la descoyuntada apuesta de Ionesco y de otros. Si optase por lo absurdo, su público no reiría, se sorprendería y se sentiría objeto

---

<sup>5</sup>Umbral (1977: s.p.) rescata la idea de Haro al situar a Mihura en un eslabón más evolucionado y, por lo tanto, más allá del lugar ocupado por Jardiel dentro de esa cadena evolutiva que va de lo inverosímil a lo absurdo.

<sup>6</sup>Esta *comedia del disparate* es la tercera tendencia del teatro en los 40. Se trata de una corriente renovadora iniciada antes de la Guerra Civil. Sus cultivadores presentan estos rasgos comunes: afinidad con la vanguardia, conocimiento de las nuevas tendencias humorísticas europeas, conexión con el cine, apuesta por el antirrealismo, rechazo de los valores burgueses y participación en revistas de humor durante los años 20 y 30.

de una provocación. Jardiel no explicaría nada si lo absurdo fuera su objetivo: todo queda racionalmente corroborado.

Por lo tanto, la apuesta por lo inverosímil condiciona la explicación final, explicación exigida por la necesidad de acercamiento a un público que necesita que se le ofrezca un final consolador. Esto, que sería imperdonable en un autor del absurdo, no lo es en Jardiel.

Ahora bien: en un examen detenido de los desenlaces de ciertos títulos se observa una falta de explicación racional. Esta circunstancia ya fue apreciada por Marquerie (2006a: 114-115), quien emite el siguiente juicio en el que, a propósito de *El pañuelo de la Dama errante*, se afirma que no todo puede quedar clarificado al final de la obra puesto que lo inverosímil carece de una solución racional:

Y aunque al llegar al desenlace el autor explique de un modo natural y lógico “casi” todos los sucesos de la obra, deja deliberadamente ese “casi” en pie -el que afecta a la personalidad fantástica de “La Dama”- justamente porque una vez más ha querido en su teatro abrir ventanas a lo imposible y vivificar la escena con el oreo de lo imaginario, de lo que no es realidad lisa y llana, a ras de tierra, sino invento lleno de ilusión y de gracia.

En *Los habitantes de la casa deshabitada* -magnífico ejemplo de construcción y de mantenimiento de la intriga- quedan cabos sueltos: la identidad de algunos supuestos fantasmas queda sin descubrir y sin explicación racional. Hay que añadir que *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, a pesar de que su desenlace es feliz y acorde con lo esperado, deja sin resolver el misterio de la supuesta aparición del rostro femenino que asusta al maquinista provocando el accidente. Nada concluyente se afirma al respecto, quedando este punto en suspenso.

#### 1.1.2.1.3. *Comienzo audaz y final convencional*

Se ha afirmado que Jardiel en sus primeros actos apunta muy alto arriesgando demasiado; esto lo condena a ofrecer una solución que no está a la altura de los planteamientos iniciales. Esta crítica la articula Torres Nebrera (2009: 69) en un trabajo donde se analizan los arranques audaces de algunas de sus obras que acaban en un desenlace en el que se frustra la tensión de lo fantástico con explicaciones verosímiles:

Ya muestra Jardiel en esta primera entrega la brillantez de sus arranques, la tendencia a la atonía de sus continuaciones y la manía autonociva de hacer explicablemente verosímiles los finales de sus sorprendentes (en el inicio) argumentos, que empiezan en cima cortada a pico y acaban en llanos sin accidentes que interfieran el oteo monótono.

Torrente Ballester (1961: 341) afirma que

en sus primeros actos, Jardiel plantea una serie de situaciones de difícil solución. [...] No se atreve a mantener hasta el final el tono de farsa absoluta. [...] Hay, al



parecer, una crisis de arrepentimiento que sobreviene al concluir el primer acto [...] y echa a perder el resto.

También Benet (1998: 60) se hace eco de esta crítica:

Como es bien sabido, se suele reprochar a Jardiel la debilidad de sus finales. Es en estos momentos cuando convencionalmente echa mano de lo sobrenatural o de conclusiones precipitadas que suelen dar una sensación de insatisfacción después de los brillantes arranques y el rico material con el que suele operar.

Hay voces críticas que se dejan oír en defensa de Jardiel Poncela. Son análisis sobre los comienzos de sus tramas; unos planteamientos complejos que quizá dificulten - pero no impidan- su resolución. Rafael Conte (1997: 21) considera que Jardiel es “insuperable en sus planteamientos, tan desbordantes de imaginación y delirio que parecían de insoluble solución”. He aquí otro juicio interesante de Baquero (1963: 760-761): “Lo que más destaca en todas sus comedias es la dificultad. Mejor dicho, la acumulación de dificultades. Jardiel huyó siempre de la facilidad [...]. El autor sabía convertirse en una especie de prestidigitador de la escena”.

Ante esta crítica se pueden aducir algunos ejemplos ilustrativos que corroboran la maestría de Jardiel en el dominio de la elaboración de la trama. Gallud (2001a: 107) señala con detenimiento cómo su abuelo idea y planea el tercer acto de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* consciente de que debía superar en este remate final los aciertos de los actos precedentes. Y no era para menos, pues el primer y el segundo acto eran magníficos: “¿Qué podía pasar después? Además, sucediese lo que sucediese argumentalmente, el tercer acto tenía que ser el mejor de la obra, para que no desmereciera de los dos excelentes anteriores”. Por fin encuentra la solución:

Durante el trayecto de regreso, de repente vio claro el tercer acto, de principio a fin, con todo lujo de incidentes y detalles. El efecto de la inmortalidad se revertiría y sus personajes serían más jóvenes cada vez, hasta morir “de niños”, o quizá volver a tener una vida cronológicamente normal. Aquella solución proporcionaba años de extrema felicidad a los personajes y todo un cúmulo originalísimo de situaciones cómicas a la comedia (Gallud 2001a: 108).

Otros críticos han valorado positivamente el remate de esta obra (Vallejo 2006: s.p.).

También resulta muy ingeniosa la manera de coronar el final de *Las siete vidas del gato*, obra en la que era necesario que el desenlace contase con la muerte de un personaje. Este hecho provocó la indignación del público y el consiguiente pateo. Jardiel, que se resistía a salvar de la muerte a ese personaje pues, según las exigencias de la trama, debía morir, planeó que al final de la obra, cuando sonase la detonación, todos los actores cayeran al suelo creyendo haber sido alcanzados por el disparo. El público reaccionó positivamente recibiendo este golpe de efecto con carcajadas; al final se levantaron todos los personajes menos uno: el que debía morir (Gallud 2001a: 141-142).

Por otro lado, no conviene dejar de tener en cuenta que ciertos planteamientos complicados y complejos en cuanto a la intriga exigen un desenlace que es necesario para relajar la tensión provocada por una trama retorcida y rocambolesca, aunque aquel no se encuentre a la altura de lo precedente y por más que parezca precipitado. Por ejemplo, un caso que ilustra a la perfección este último factor -el mantenimiento de la atención del receptor- se percibe muy bien en *Eloísa está debajo de un almendro*. Esta obra es excepcional. Ya desde su comienzo, el público queda atrapado por la intriga que envuelve a las dos familias protagonistas. Un misterio obliga a sus miembros a guardar un terrible secreto. Ahora bien: Jardiel no desconoce que el mantenimiento del suspense en el receptor tiene un límite; sabe que al público hay que suministrarle una buena dosis de intriga pero también es consciente de que dicha intriga no se puede mantener indefinidamente. De hecho, esta se mantiene hasta casi el final: en los últimos momentos, cuando la obra está a punto de finalizar, Jardiel ofrece la solución al misterio. Esta puede resultar precipitada pero no hay que olvidar que no se puede proceder de otro modo: el telón va a caer y al público hay que ofrecerle un desenlace que explique todo. Si algo hay que objetarle a Jardiel en *Eloísa está debajo de un almendro* no es la improvisación del final, sino que la resolución del misterio se realice rápidamente en función de que la intriga se ha mantenido hasta el final. Ahora bien: es innegable que se ha de procurar desvelar el misterio<sup>7</sup>.

No todas las obras de Jardiel se definen por el mismo esquema, es decir, inicios geniales, complejos y finales donde todo se explica. A propósito de la obra *Madre (el drama padre)*, Sergi Belbel afirma que dicha situación se invierte en esta obra que él dirigió (cit. por Villora 2001: 5).

#### 1.1.2.1.4. *La escritura sin plan constructivo previo*

Otro desacierto de Jardiel que algunos sectores de la crítica han achacado a su producción es la ausencia y la carencia de un plan constructivo previo; la improvisación

---

<sup>7</sup>La explicación del crimen de Eloísa, verdadero foco de la intriga, le lleva a Jardiel escaso tiempo; es, además, aparentemente sencilla: Micaela, la hermana de Edgardo -padre de Mariana y de Julia-, mata, llevada de su locura, a Eloísa, esposa de su hermano, por creer que mantiene un romance con un amigo de la familia, Federico Ojeda. Con el fin de encubrir el asesinato, Edgardo sepultó el cadáver de Eloísa debajo de un almendro y eliminó las pruebas incriminatorias. Esto puede hacer pensar que a la apuesta por una trama plena de intriga y de suspense la sigue un final que se despacha en poco tiempo, con lo que este puede quedar deslucido. Sin embargo, algunos motivos de la intriga precedente ya se han resuelto -el problema de la existencia de los dos Dimas, el armario que se abre y se cierra solo, por qué los Briones reconocen la casa de los Ojeda, la desaparición de Julia, la hermana de Mariana, el misterio que rodea a Ezequiel, el tío de Fernando Ojeda, etc.-, con lo que más que hablar de un desenlace precipitado y que no está a la altura de lo prometido, convendría tener presente la idea de que el enredo se va desenlazando paulatinamente dejando para el final el misterio principal para cuya resolución no se precisa mucho tiempo.

parece dominar y ganarle la partida a la reflexión en una obra que se va haciendo paulatinamente confiando a la espontaneidad unos hallazgos que deberían ser fruto de un sereno y meticuloso trabajo. Su esquema de trabajo basado en partir de una situación inicial que luego se irá desarrollando paulatinamente -proceso que para algunos es una técnica creativa de raigambre europea que poco a poco se instalará en EE. UU. (Valbuena 2002: 385)- es, sin duda, el causante de que se le achaque a Jardiel el ser un improvisador. Según algunas voces críticas, Jardiel Poncela escribe a lo que salga. Esto trae consigo que un final apresurado ponga fin al enredo anterior. Sin menoscabo para el ingenio del dramaturgo, he aquí unas palabras de uno de sus discípulos, Miguel Martín (2013: s.p.), que, a propósito de la representación de *Los habitantes de la casa deshabitada*, señala:

La intriga de *Los habitantes de la casa deshabitada* empieza en el título. No es ninguna exageración decir que Jardiel amaba la intriga hasta el punto de intrigarse a sí mismo; porque ni su vida ni su teatro se desarrollaron jamás de forma prevista.

Como se puede ver, en estas palabras late la idea de que es la improvisación la que al menos en esta muestra dramática parece ganarle la partida a la reflexión. Pero esto no se convierte en merma alguna para el talento de Jardiel, de quien sigue diciendo su discípulo que

al utilizar osadamente el misterio como recurso humorístico produce una hilaridad inquietante, entre el desasosiego y la gracia irresistible. Lejos de resolverse, cada situación plantea una nueva, sin dar respiro a la capacidad de asombro del espectador, ni aun a la suya propia.

Sin embargo, señala Miguel Martín que en *Los habitantes de la casa deshabitada* hay una perfecta simbiosis de hilaridad y de intriga, dos aspectos difíciles de mezclar porque “la risa puede distender el ánimo del público, y la intriga impedirle desahogos humorísticos que propone el autor”, circunstancia que anuncia que Jardiel, aunque desconocía cuál iba a ser el rumbo de sus intrigas, trabajaba a la perfección en esta obra al menos cómo dosificar y convertir en procedimientos operativos el humor y la risa; como señala el citado discípulo:

Sabía Jardiel que el humor y la intriga han de ser progresivos y que un solo momento de tregua congela el clímax de una obra ambiciosa; hasta los entre actos han de servir para que el público haga cábalas sobre la situación abierta al concluir el acto anterior. El Teatro y el infierno están llenos de primeros actos buenos, porque los segundos y terceros eran malísimos.

López Rubio (2001: 11) también plantea la idea de que la resolución de esas tramas tan complejas es un misterio para Jardiel. Pero no siempre fue así, pues otras veces ya tenía pensadas sus obras hasta el más mínimo detalle (López Rubio 2001: 11).

Según otras voces críticas, el carecer de plan previo se observa en la incorporación de personajes y de acontecimientos imprevistos en sus obras teatrales cuando la intriga se encuentra avanzada y cuando desea dotar de sorpresa y llamar la atención del público. Según explica Oliva (1993: 202), la inserción de estos materiales obedece a que la

improvisación y la arbitrariedad son las constantes de su obra. Para otros, esta situación es deudora de su forma de componer los argumentos de sus obras teatrales: partiendo de una idea general, de una célula, se procede a su desarrollo y a su ampliación posterior (Valbuena 2007: 177). Gómez Yebra (1990: 43) señala la presencia de esta circunstancia en la elaboración de los argumentos teatrales de Jardiel pues el dramaturgo inserta toda una serie de secuencias que logran la complicación de la trama, incorporando personajes nuevos. Gallud (2001a: 134) incluye el siguiente comentario, donde se plantea y se describe la técnica empleada por Jardiel a la hora de componer sus obras teatrales:

Cuando empezaba a trabajar en una comedia, no sabía nunca qué iba a ocurrir en ella. Aseguraba que si él hubiera sabido siempre al escribir la obra lo que sucedería al final, este sería muy obvio y también lo adivinarían los espectadores. [...]. Jardiel, con nada más que un germen de idea, iniciaba la trama, presentaba personajes y situaciones, desarrollaba el conflicto y, luego, para solucionarlo con brillantez, se valía de todo su arte, de su técnica [...]. En todas sus obras sin excepción, hasta en las más complicadas, se explica todo satisfactoriamente al final y no queda ningún cabo suelto.

Para algunos, este abigarrado quehacer literario es reflejo del cine de entonces, que tan bien conocía Jardiel: “Incluso puede decirse que el barroquismo de su teatro (numerosos personajes, múltiples y rápidas líneas de acción, situaciones exageradas, ambientación recargada) busca dar a la representación una movilidad y un aparato capaz de competir con las películas” (Diez 2003: 349-350). Análogo juicio le merece a Alemany (1988: 41-42) la manera como compone Jardiel sus novelas largas, en las que la coherencia narrativa se sacrifica en este caso por la incorporación de un motivo inesperado con el cual se consigue un golpe de efecto espectacular:

La indiscutible voluntad innovadora del autor se desarrolla a partir de la intuición; y la brillantez de los múltiples aciertos aislados que así obtiene, no siempre llegan a integrarse en el discurso novelístico. En la mayoría de los casos se podría decir que Jardiel sacrifica la coherencia narrativa a la originalidad del acierto momentáneo.

También la acumulación de aventuras que se inserta en algunas novelas de Jardiel y que mantiene viva la atención del lector ha sido valorada por Roberto Pérez (1999: 30-31):

Se podría afirmar que la estética de Jardiel Poncela [...], es también de carácter acumulativo. La narración pretende no dar tregua al lector, introducirlo en una órbita múltiple, absorberle el seso por acumulación de elementos; elementos que no pretenden constituir un *continuum* narrativo en el que la coherencia del mundo de ficción vaya cerrándose a medida que la narración avanza, sino ofrecer al lector una sucesión inagotable de novedosas sorpresas.

Similar juicio se presenta en Gómez Yebra (1990: 36), quien afirma que en las tres novelas largas de asunto erótico Jardiel introduce una agudeza tras otra con poco orden y unas situaciones que llegan a ser imprevisibles.

Parece que la única obra en la que estaba todo pensado y previamente hilvanado fue *El amor solo dura 2.000 metros*; resulta además sorprendente que esta obra cosechara, a pesar de su reflexión y maduración previa, un rotundo fracaso<sup>8</sup>:

En defensa de esta técnica de improvisación y escritura apresurada de Jardiel (cuyos primeros actos empezaron a ensayarse muchas veces sin que tuviera acabado el siguiente) hay que decir que la única obra de la que tenía todos los incidentes pensados antes de ponerse a escribirla (*2000 metros*) fue un fracaso en su estreno (Gallud 2011: 73).

Holt (2001: 199) incide también en la afirmación de que esta obra ha sufrido la incompreensión de la crítica.

No obstante, hay voces críticas que se han dejado oír con el fin de limitar el alcance de las anteriores afirmaciones; por ejemplo, las siguientes palabras de González Ruano (cit. por Jardiel 1999: 296) arremeten contra esa improvisación que la crítica ha visto en Jardiel:

Sus éxitos, algunos espectaculares en el teatro, no fueron éxitos de albur improvisado, sino matemáticas jugadas de un talento natural disciplinado en el trabajo y controlado por una experiencia que iba ganando para la obra toda la juventud y lozanía que iba marchitándose en la criatura física.

Amestoy (s.f.: 18) también arremete contra esta crítica que convierte la obra del dramaturgo en un alarde de creación carente de reflexión:

En la preceptiva de Jardiel, la naturaleza es la que rige, del menos al más, como en un proceso biológico de la obra, en un fluir barroco, que no abandonará, sin embargo, y, como hemos visto, las normas clásicas. Un proceso biológico de la creación que Jardiel Poncela tomará como propio. Todo, a partir de una célula inicial o un corpúsculo originario.

Las siguientes palabras de Marqueríe muestran la gestación de una obra que se lleva a cabo de forma muy distinta a la esbozada por esta crítica hostil que convierte a Jardiel en un improvisador que sobre la marcha es capaz de dar con la solución que más les conviene a él y a su público:

Primero se divierte escribiendo sus comedias porque estima que si no hacen reír al propio inventor, mal podrán, después, causar buena impresión en el público. Y luego, una vez pasada esta prueba de lo que pudiéramos llamar “autohilaridad”, las ofrece a los espectadores. Si a Jardiel no le divierten sus propias cuartillas, las rompe. Y espera una oportunidad mejor. Aunque haya gastado todo el dinero que ganó y la vida le acose con sus apremiantes exigencias. Caso de honradez y sinceridad artísticas verdaderamente

---

<sup>8</sup>Este fracaso se debió a múltiples causas. La principal fue “su trasfondo dramático y su trágico final” (Gallud 2015: 10). Hubo otras como el desconocimiento del público español sobre el cine (Gallud 2015: 10). Pueo (2016: 549) describe cómo se cosechó el fracaso de esta comedia.

insólito en nuestro tiempo de negociantes y de mercachifles de la escena (cit. por Gallud 2001a: 104-105).

#### 1.1.2.1.5. *Contenidos*

Algunos sectores críticos advierten que la falta de compromiso político por la libertad y contra la Dictadura es la causa de que ciertos desenlaces resulten acomodaticios, convencionales y consoladores en función de la ideología franquista imperante.

Con el fin de abordar convenientemente este problema se ha de partir de la siguiente tesis: el *filofranquismo* que algunos críticos achacan a Jardiel Poncela ha convertido su actitud evasiva, que ya era habitual en él desde antes de la contienda, en una defensa de la ideología franquista.

He aquí algunas voces críticas que hacen blanco en la actitud evasiva de Jardiel Poncela. Por ejemplo, Ariza (1974: 60-61), que no considera este hecho como una equivocación, afirma que la reticencia de Jardiel a la hora de abordar temas sociales y religiosos se debe a “que sus comedias no tenían más finalidad que la del arte por el arte” (Ariza 1974: 180-181). Gómez Yebra (1990: 42) admite que el tratamiento superficial de determinados temas no causa merma alguna en su obra. Valls y Roas (2001: 73) achacan a sus ideas políticas el rechazo de ciertos sectores de ideologías más progresistas.

Doménech (1982: 412) asegura que prescindir de los contenidos ideológicos fue una gran limitación para Jardiel. Berenguer (1982: 225), basándose en unos presupuestos mecanicistas, asegura que el destino de Jardiel hubiera estado junto al de otros autores de no haber abrazado posturas ideológicas conservadoras. Oliva (1992: 32-33), a pesar de que saluda a Jardiel como un gran constructor de comedias, afirma que estas fueron “diezmadas en su conjunto por tener que hablar de nada”. También destaca Abbas (2013: 55), que incluye a Jardiel en el teatro *evansionista*. Rodríguez de la Flor (1990: 40) afirma que el abandono de la realidad y su sustitución por el humor condena su obra; el citado crítico se lamenta de esa decisión que tomó el dramaturgo puesto que la vinculación de su literatura con la realidad le habría conferido más *intencionalidad* a sus obras. Parece advertirse en estas palabras de nuevo una crítica velada a ese humorismo intrascendente y a esa falta de compromiso social.

No obstante, hay valoraciones críticas que limitan y matizan el alcance de estas afirmaciones. Por ejemplo, Gómez Yebra (s.f.: s.p.) señala que el escapismo de Jardiel lleva la impronta de un compromiso y esta circunstancia lo invita a exponer los problemas delante de su público sin huir de los mismos:

Por otra parte, y esto es lo que no ha sabido leer ni interpretar correctamente buena parte de los estudiosos de su obra, Jardiel hizo, a su modo, crítica de los momentos por los que pasaba el país. Porque, por ejemplo, al llevar a las tablas obras como *Eloísa está debajo de un almendro*, está haciéndonos ver la dura realidad de su tiempo a través de unos personajes que buscan evadirse de la misma viviendo por delegación otras vidas,

otras historias que les permitan soñar con otra realidad mucho mejor. Y eso es comprometerse con una España: la España que le tocó vivir, y a la cual ayudó a superar sus traumas tras una guerra cainita en la que se encontró inmerso sin haber puesto nada de su parte. Jardiel no huyó de los problemas. Los puso al alcance de todos en algunas de sus obras, que, por otra parte, eran de un determinado tipo de humor, no de denuncia social.

Otro ejemplo que desmiente esa actitud evasiva lo constituye *El amor solo dura 2.000 metros*, una excelente muestra de su compromiso con la defensa de unos valores, que, en este caso, muestran su hostilidad hacia el mundo materialista en que se desenvuelve la cultura yanqui:

La pieza es un drama satírico, una visión mordaz de la sociedad estadounidense, basada en las vivencias del autor durante su estancia en los EE.UU., a mediados de los años treinta. En ella se censura el materialismo americano -que tenía en la industria cinematográfica uno de sus más claros exponentes- y su racismo latente -con el maltrato constante que personajes de toda condición y clase daban a un negro que trabajaba de criado en los estudios cinematográficos-, mostrando la decadencia de una sociedad sin ideales.

La obra critica una mentalidad que convertía el éxito en la única justificación de la vida. En los estudios de cine de la obra se despide a las personas si su trabajo no da beneficios inmediatos. Si hace falta no se duda en recurrir a contactos con el hampa para hacer presión a los que allí trabajan. Los directivos de los estudios hacen chantaje a la protagonista para que se mantenga dócil y cooperativa (Gallud 2015: 10-11)<sup>9</sup>.

Este materialismo no pasa desapercibido para el lector de *Mis viajes por Estados Unidos*, un libro escrito a su regreso de América e incluido en *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998); según Gallud, la publicidad y el mundo de la prensa suscitaron en Jardiel una tremenda repulsión que queda reflejada en esta obra (Gallud 2001a: 97).

Volviendo a *El amor solo dura 2.000 metros*, esta obra no fue entendida en su época y cosechó un fracaso rotundo. A este respecto resultan ilustrativas las palabras que Alás-Brun (2003: 147) dedica a esta malograda obra dramática:

La obra que nos ocupa ha sido relegada al olvido por casi todos los especialistas y solo se puede encontrar hoy día en las reediciones de las *Obras completas* de Jardiel Poncela de Biblioteca Nueva y AHR. *El amor solo dura 2.000 metros* ha despertado cierto interés en los últimos años por sus conexiones con el cine y también por reflejar experiencias vitales de Jardiel en mayor medida de lo habitual en sus comedias. No obstante, esta obra ha sido injustamente ignorada o incomprendida.

El capitalismo también fue objeto de las burlas de Jardiel, quien en *El amor solo dura 2.000 metros* arremete contra él por ser “carente de sentimientos” (Escudero 1981:

---

<sup>9</sup> Además, la crítica se ceba en otros aspectos tales como la incultura norteamericana, el alcoholismo, el excesivo culto al cuerpo, las disparatadas dietas, la excesiva burocracia, el sensacionalismo de la prensa, etc. (Gallud 2015: 12). Según Ríos (2003: 77), esta obra es un reflejo “desencantado y amargo de su experiencia norteamericana”.

35). También Martín García (2003: s.p.) sitúa esta obra e *Intimidades de Hollywood* (Jardiel 1998) en el contexto de la sátira del mundo del celuloide:

Dejando a un lado su trabajo en Hollywood, el estilo de vida norteamericano no acabó de convencerle y lo satirizó en obras como *El amor solo dura 2.000 metros* (1941) o el monólogo *Intimidades de Hollywood* (1933), [...] en el cual Jardiel se burla de la manera de rodar en Hollywood y desmitifica el *star system*.

Se ha de analizar el alcance de estas afirmaciones, que conviene estudiar en su justa medida. En primer lugar, hay que tener muy presente que esta actitud evasiva que se observa en la obra de Jardiel y que condiciona hasta el extremo sus desenlaces, confiriéndoles un final consolador, es una actitud que deriva de su pasado militante en la vanguardia. La deshumanización del arte, la obra artística como juego intrascendente, etc., son premisas que condicionan su hacer literario. Ahora bien: estas premisas estéticas habían determinado su producción antes de la guerra. No se desarrollan con la llegada del franquismo porque esta necesidad de evadirse ya formaba parte de su literatura. En definitiva, la ruptura con la realidad circundante y su apuesta por lo inverosímil hubieran estado presentes en su obra aunque no hubiese mediado la contienda pues su formación de vanguardia así lo exigía. García Ruiz (2008: 247) afirma:

Tanto el teatro de humor como sus estribaciones hacia la comedia realista -la comedia “de evasión”- no fueron causados por el franquismo ni por la censura. La “evasión” y el humor de estos autores tienen raíces internas que se hubieran desplegado igualmente sin la guerra.

Esta actitud evasiva no conduce a Jardiel inevitablemente al planteamiento de desenlaces consoladores que neutralicen cualquier atisbo de disidencia ideológica o cualquier encuentro con lo no esperado que ponga fin a la glorificación y al triunfalismo de una realidad edulcorada a su paso por la literatura. En efecto, conviene advertir que, si bien algunos títulos ofrecen desenlaces acomodaticios, otros distan mucho de ofrecer los finales consoladores que caracterizan la literatura popular y de masas, como bien señala Eco (2012: 22).

Por ejemplo, aunque la intriga ponga punto final al suspense en *Eloísa está debajo de un almendro*, se observa en esta obra la ausencia de un final totalmente consolador: la locura y el crimen siguen gravitando en torno de la familia Briones. En *Margarita, Armando y su padre*, la conclusión también se presenta carente de consuelo si se piensa en la suerte que aguarda a Margarita, la protagonista. Lo mismo sucede en *Las cinco advertencias de Satanás*, comedia donde Félix se enfrenta con un destino problemático: su encuentro con la madurez y con la próxima vejez, anunciadas por el descubrimiento de la paternidad. Incluso la celeberrima *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* presenta un final poco consolador al advertir el futuro que espera a los protagonistas cuando estos, en su constante huida hacia la juventud y la infancia, *descumplan* años; además, un tanto problemático se desvela el destino de los ancianos hijos de los protagonistas si se considera que aquellos no existirán cuando estos lleven pañales. Tampoco *Los habitantes de la casa deshabitada* -magnífico ejemplo en cuanto a la



construcción y al mantenimiento de la intriga- es un título cuyo final resulta consolador: los criminales, al final, escapan por la intervención errónea de la idiota Rodriga, con lo que no se restituye el orden deseado.

Un ejemplo más. La adhesión a la moral católica queda difuminada y difusa en *Madre (el drama padre)*, una obra que plantea un final consolador *a medias*. En esta comedia, el desenlace permite la reconciliación con la institución matrimonial al asegurar la legalidad de los cuatro matrimonios sobre los que se ha sembrado la duda acerca de su legitimidad; sin embargo, este final no es completamente consolador puesto que quedan algunos cabos sueltos, como el descubrimiento de la identidad de los padres de los novios o la aclaración de dónde se encuentran los verdaderos hijos de Maximina sustraídos por su hermano. Por otro lado, la reputación de esta queda en entredicho al verificarse que, al menos, tuvo cinco hijos con Jerónimo; sin embargo, esta violación del recato de la mujer queda minimizada por la resolución con éxito de la trama principal: la legitimidad de los cuatro matrimonios. Esta circunstancia advierte de que Jardiel, cuando puede, inserta una divergencia ideológica que queda salvaguardada y disimulada por la elaboración de una perfecta *cortina de humo*.

Eco (2012: 15-29) afirma que los rasgos de la novela popular -o de folletín- son: uso de personajes convencionales y carentes de profundidad síquica, lenguaje sencillo que apenas se hace notar, final consolador que cumple todas las expectativas del público, presencia de lugares comunes, lucha entre el Bien y el Mal con una clara victoria del primero sobre el segundo, etc. Pues bien, si se extrapolan estos rasgos formales al teatro de Jardiel, se observa que algunas muestras de su producción dramática son una negación de tales principios, con lo que se debe concluir que no todo en Jardiel es espectáculo de masas. Las razones son muy convincentes: en primer lugar, el final no es siempre consolador, según el análisis efectuado en las citadas incursiones; en segundo lugar, en Jardiel no hay una lucha entre el Bien y el Mal puesto que muchos conflictos no se resuelven en función del Bien -piénsese en la blasfemia que supone ese deseo de burlar a la Muerte que mueve a los personajes de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* o en cómo queda sin castigo la asesina de Eloísa en *Eloísa está debajo de un almendro*-; también hay que pensar que Jardiel no desea hacer un teatro de tesis y mucho menos demostrar la validez de la moral de la ideología dominante; en tercer lugar, su lenguaje es conflictivo; no se fundamenta en lo conocido ni en el cliché; su renovación es constante y la violación del código es un hecho innegable; en Jardiel el lenguaje, lejos de permanecer oculto y de pasar desapercibido, brilla con la frescura que le otorga la experiencia de lo original. Y por último, los personajes son totalmente imprevisibles; si hay algo que todos tengan en común es precisamente su falta de lógica. Seguir las aventuras de un héroe jardielesco es estar sometido a una sorpresa continua. No obstante, hay algunos personajes que, a pesar de estar dotados de esa individualidad que los convierte en seres imprevisibles, están forjados sobre el modelo de la cultura de masas del momento histórico; así lo afirma Gallud (2011: 113):

El segundo tipo corresponde a un tipo de personaje más duro y agresivo. [...]. Al analizar en detalle a estos personajes nos damos cuenta de que el autor está empleando los mitos propugnados por la cultura popular -cine americano, novela, *comics* de aventuras- de los años treinta y cuarenta.

¿Qué ocurre con la supuesta defensa del franquismo? Los críticos más severos de Jardiel Poncela que han arremetido contra su actitud evasiva lo han convertido en un adalid de la defensa del sistema dictatorial. Hay que proceder con cautela con el fin de establecer el alcance real de estas afirmaciones. En primer lugar, no es admisible que el apostar por la evasión signifique apoyar el Régimen, puesto que en esta ruptura con la realidad se rompe también con el nacionalcatolicismo. Como afirma acertadamente Ríos Carratalá (2005a: 85), la generación de Jardiel también fue capaz de separarse de esa España oscura y timorata que se prodigaba desde las ideas franquistas: “Edgar Neville y sus colegas de grupo generacional se situaron al margen de la España oscurantista, timorata, beata...”.

Además, ¿no supone esta apuesta por lo inverosímil un intento de evitar la dulcificación de la realidad circundante? ¿No supone esto un despegarse, un no alinearse con el tono triunfalista del Régimen? La opción de Jardiel por lo inverosímil es una renuncia a la creación de un teatro edulcorado; en palabras de Monleón (1966: 259): “Solo Jardiel, en un angustioso “inverosimilismo”, se negaba a endulzar la realidad. Quedaba así como un puente tendido entre su generación y la siguiente”.

Hay que admitir que ciertos finales resultan glorificantes y propagandísticos del Régimen. Por ejemplo, el tratamiento de un tema como el del marido dado por muerto que regresa tras una larga ausencia es un motivo muy común en las tablas de la posguerra que Jardiel trata con una dosis de humorismo y de intriga policial en la obra *Como mejor están las rubias es con patatas*. La evasión y la digresión son dos elementos esenciales que le permiten a Jardiel desvincularse de los problemas morales que estas obras planteaban finalizando con el acatamiento de la moral católica (Besó 2007: s.p.).

La defensa de los valores del Alzamiento queda reforzada por la presencia de algunos personajes que afirman haber combatido en el bando nacional; esta circunstancia deriva de la búsqueda de la adhesión de su público, lo cual obliga a Jardiel a hacer uso de las concesiones ideológicas compartidas por sus receptores; por ejemplo, el aire triunfalista de la Guerra Civil se percibe en la construcción de Camilo y Héctor, dos personajes de *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, que comparten un pasado común como soldados que lucharon en la contienda fratricida

Kunz (2011: 171-172) afirma que hay en Jardiel una mirada crítica hacia los postulados de la derecha, a la par que considera que estos afloran puntualmente en sus obras:

De hecho, no todos se rieron de Jardiel Poncela, pues la falta de una ideología explícita en su humor no implica la ausencia de una ideología implícita, de modo que algunos le reprocharon esta ideología latente mientras que otros echaron de menos una

toma de posición más inequívoca, y el carácter declaradamente apolítico de su obra no pudo impedir que se le acusara de transgredir los tabúes de derechas e izquierdas. Al igual que otros escritores españoles de su época, Jardiel Poncela sufrió el ostracismo al que le condenaron durante décadas muchos críticos e investigadores literarios por el doble pecado de ser no solo un humorista, lo que lo hacía indigno de ser tomado en serio, sino además un partidario confeso de la dictadura de Franco, lo que lo descalificaba moralmente. No obstante, su derechismo se manifiesta solo muy excepcionalmente en sus obras, repletas, al contrario, de irreverencias al respecto de algunos de los valores sacrosantos de la derecha (v. gr. el matrimonio, la familia, el honor, la religión), y su filofranquismo no le evitó tener problemas con los cancerberos de la moral cristiana que ocupaban puestos importantes en la burocracia de la censura.

En cuanto a la supuesta adhesión de él y su grupo al franquismo, García Ruiz (2008: 245) no duda en considerar dicha adhesión no como un compromiso sino como una necesidad:

Son antiburgueses y un poco anarquizantes en el plano individual, rechazan el matrimonio y comparten una postura libertaria ante el amor [...]. Gentes nada o muy poco católicas en plena España nacionalcatólica, expresaban discreta y privadamente una dosis de inconformismo. Pero en el plano estrictamente social son completamente burgueses en el sentido de antirrevolucionarios. Franco y su régimen les desagradaban pero, tras la experiencia de Madrid en el 36, sabían que tenían que aceptarlo pues no era posible lo que seguramente más les gustaba: una república burguesa sin capa clerical donde pudieran ganar dinero con su teatro. [...] A la hora de la verdad, sus posturas supuestamente antiburguesas son superficiales y ceden al conformismo cuando afecta a lo sustancial: el dinero y la posición social.

Del mismo tenor son las siguientes afirmaciones de Llera (2004: 532), quien matiza la adhesión de este grupo de humoristas a la causa franquista:

Median también factores ideológicos, ya que los humoristas del 27 aceptaron la dictadura franquista y trabajaron en sus medios de propaganda. Pero sería injusto decir que fue un grupo de adeptos al régimen. No solo por el hecho de que algunos sufrieron censura [...], sino porque su individualismo bohemio y su formación vanguardista en la autonomía del arte les impidió llevar a cabo un proselitismo que no fuese impostado. El matiz me parece importante: aceptaron el régimen, pero no se consustanciaron con él. Nunca se sintieron vencedores, y quizás por eso estuvieron siempre más cerca de la melancolía y del desengaño que de la euforia.

Moreiro (2007: 162) afirma:

Cuando comenzó la contienda, unos y otros procuraron colocarse a cubierto en la zona franquista, encontraron un cómodo rincón en la retaguardia y pusieron su talento al servicio de la causa. Su elección tenía que ver con factores culturales y con su adscripción de clase.

De preservar privilegios habla Ríos Carratalá (2005b: 20) cuando Jardiel Poncela y otros se adhieren a la causa franquista:

Sin ningún sentido peyorativo, porque no lo tenía para estos autores, podemos hablar de unos “señoritos de la República”, que renegaron de la misma cuando vieron peligrar su condición de “señoritos”. A pesar de que la situación social de Miguel Mihura no sea equiparable a la de Jardiel Poncela o Edgar Neville, la adhesión de los tres a la sublevación es un intento de preservar unos privilegios, no solo económicos, incompatibles con la toma del poder por parte de “la chusma” objeto de sus sátiras. Y puestos a elegir entre dichos privilegios y la libertad, no dudaron.

Para poner fin a este repaso, conviene tener presente la prevención que suscita Jardiel en los franquistas durante la posguerra inmediata; Riambau y Torreiro (1998: 115) atestiguan que la “animadversión que le dispensaron importantes prohombres del primer franquismo le hizo un nombre sospechoso entre la profesión”. Gracia y Ródenas (2011: 52) mencionan la labor renovadora de la dramaturgia de Jardiel insistiendo en cómo goza, tras la Guerra Civil, del favor del público al mismo tiempo que pierde la opinión favorable de la crítica.

A modo de conclusión: se advierte que en la obra dramática de Jardiel Poncela se conjugan el respeto a las exigencias del público -circunstancia que orienta la labor del autor hacia las coordenadas de la literatura de masas- y la propuesta de una praxis teatral en la que se conculcan en cierta medida algunas premisas de esa literatura popular. Jardiel Poncela, hijo del vanguardismo y amante de la guerra al lugar común y a la lógica, promueve una práctica dramática en difícil equilibrio con los límites impuestos no solo por el público, sino también por la ideología dominante y las reglas del teatro comercial. La crítica especializada, a la hora de enjuiciar la labor de Jardiel, debe considerar la tiranía de lo impuesto por el *respectable* y no desatender el otro lado de la balanza que se inclina hacia la renovación y la ruptura con lo sabido y manido. Por lo tanto, y para acabar, la laxitud de ciertos desenlaces no obedece a insuficiencias de tipo técnico o de competencia creativa; obedece más bien a las inevitables concesiones al público, a las compañías y a la ideología dominante, así como a la errónea aplicación del rótulo *teatro del absurdo* a la obra dramática del autor. Sus limitaciones son *por causas ajenas a su minerva*.

### 1.1.3. *Repetición de motivos*

Muchas actitudes negativas que la crítica ha esgrimido contra Jardiel se verían mitigadas si no se olvidasen cuáles son los condicionantes que determinan la obra de un dramaturgo. Si la crítica solo atiende a cómo un hombre de teatro se pliega a los gustos y a las exigencias del público olvidando esos otros factores que comprometen su labor, siempre le resultará fácil al sector crítico la condena de cualquier dramaturgo. Por ejemplo, una de las críticas más frecuentes a la obra de Jardiel es la *repetición y reiteración de motivos*. Haro (1985: s.p.) reclama que lo que hoy resulta inapropiado para el público actual es una estrategia necesaria para el espectador de ayer; es decir, la tan malograda

repetición en las comedias de Jardiel no es nada más que una consecuencia de la incapacidad retentiva y de la escasa atención de su público.

#### 1.1.4. *Número elevado de personajes*

Otra crítica dirigida hacia Jardiel es la de la apuesta por un *elevado número de personajes*. El panorama con que se enfrenta Jardiel Poncela siempre que escribe una obra es el siguiente: los teatros no contrataban actores según las necesidades de la obra; cada teatro disponía de su compañía y el dramaturgo a la hora de escribir tenía presente la idea de que había que dar papeles a todos los actores puesto que, en caso contrario, los que sobran no cobran. Por esta razón, en las obras de Jardiel hay tantos y tantos papeles que no son necesarios. En resumen: no se trata de adecuar y acomodar la compañía a las necesidades de la obra sino al revés. Esto genera una tensión en el proceso creador y es un condicionante cuya caída en el olvido puede ser perniciosa para cualquier dramaturgo:

La abundancia de personajes no responde a necesidades argumentales sino que tiene una causa económica. [...] Los teatros no contrataban actores para cada montaje, como se hace en la actualidad, sino que tenían un elenco fijo y estable. Pero si en una obra no había papel para un actor, este se quedaba en el cuarto sin cobrar su sueldo y aguardando al siguiente estreno. Para que ningún actor tuviera que sufrir ese paro forzoso, Jardiel se veía obligado a escribirle un papel a cada uno de los actores de la empresa, aunque este no fuera necesario en la trama (Gallud 2011: 107).

Esta situación le deparó algunos problemas a Jardiel pues, debido a las presiones de las compañías teatrales, que deseaban cobrar, se vio en la obligación de adelantar prematuramente algún estreno -como el de *Un adulterio decente*-, con las consecuencias que se derivan de ello. Hubo más inconvenientes. Por ejemplo, el reparto de papeles había que hacerlo atendiendo no a las capacidades de los actores sino a la fama de que gozaban, aunque eso suponga que las dificultades inherentes a tal o cual papel no se solventen con el éxito.

Sin embargo, esta situación, en lugar de servir a la rehabilitación de Jardiel, ha sido utilizada como reproche. Ruiz Ramón (1986: 272) advierte acerca del desacierto que es para un autor el plegarse a las exigencias de los actores y de las compañías: “El gusto de un empresario o los problemas de divismo o reparto de una compañía o las necesidades de programación y estreno de un teatro no deben serlo, en puridad, de la construcción del drama”.

#### 1.1.5. *Contenidos*

La dramaturgia y la obra en prosa de Jardiel han sido también objeto de críticas voraces en lo tocante a los contenidos. Esta revisión de los planteamientos temáticos se ha efectuado desde dos frentes: por un lado, desde el análisis de aquellos contenidos que

se encuentran diseminados en su obra y, por otro, desde posiciones que se han dedicado a señalar qué es lo que falta en Jardiel, qué es lo que se echa de menos en su obra.

Abordando la primera óptica, el estudioso de la obra de Jardiel se topa con aquellas consideraciones que han vertido sobre ella críticas duras por la presencia de *contenidos eróticos*. Este erotismo, más presente en su prosa que en su teatro, le valió a Jardiel que sus novelas fuesen prohibidas tras finalizar la Guerra Civil. García De Nora (1979: 259) señala que, a excepción de *La tournée de Dios*, el tema dominante es Eros:

Se trata [...] de obras en las que el erotismo, tratado humorísticamente, es, aunque no siempre, la materia argumental única (pues la atención del narrador se dirige a otros varios aspectos de la vida), sí el tema dominante, tanto por las historias contadas y las caricaturas de personajes que en ellas intervienen, como por las reflexiones, divertimientos y burlas que las esmaltan, y por el peculiar talante anímico -desencanto, frustración sentimental y sensual enmascaradas de excentricidad y de aturrido cinismo- de que hace exhibición el novelista.

Lázaro Carreter y Correa Calderón señalan en 1966 que Jardiel hace “novelas en las que la irreverencia o la escabrosidad servían muchas veces de base a una comicidad de dudoso gusto” (cit. por Ariza 1974: 45). De nada sirve apelar a la tradición literaria en la que lo picante está presente como motivo que reconforta durante el proceso de lectura ante una censura más dedicada a velar por el mantenimiento de las buenas formas que a garantizar la continuidad de unos contenidos inherentes a la literatura más castiza. Ni tan siquiera sirve el argumento de que estas novelas han de ser escabrosas a la fuerza porque pretenden parodiar el género de la novela erótica, bajo la premisa de que la imitación burlesca se ha de efectuar con la presencia de lo parodiado en la parodia (Ariza 1974: 45). Ahora bien: hay que advertir que en el teatro Jardiel cuida concienzudamente el tratamiento del tema sexual, no haciendo uso de un humor grosero (Suárez-Inclán 2008: 161).

En estrecha e íntima relación con el tema del erotismo se encuentra la *misoginia* que ciertos sectores de la crítica han achacado a Jardiel, llegando incluso a derivar en un sentido reproche (Domingo 1973: 138). Esta carga contra la misoginia presente en los textos de Jardiel ha alcanzado a su autor y, saltando las barreras que median entre la realidad y la ficción, ha trascendido más allá de los límites impuestos por la literatura, estableciendo una correspondencia entre un Jardiel enemigo de la mujer y una obra donde la misoginia se deja notar. Luis Alemany (1988: 54) no duda en asegurar la existencia de tal correspondencia, situando el origen de la misoginia en el mismísimo Jardiel:

Esta actitud del protagonista es compartida por el autor, que desde su condición de narrador de la historia, incide en esta misma consideración de la mujer, prolongando en este terreno la identidad que habíamos encontrado antes entre Valdivia y Jardiel.

Es cierto que Jardiel fue cruel con ciertas mujeres, como afirma Evangelina Jardiel (1999: 220-221), pero no hay razón para deducir que toda la carga sexista de su obra tenga que tener su origen en sus circunstancias y coordenadas vitales. Es conveniente distinguir

estos dos conceptos: la imagen que el autor ofrece de sí mismo en la literatura y el autor real que escribe y que firma su obra. No diferenciar ambas instancias y no atender a lo que las separa supone incurrir en un grave error.

Otro ataque dirigido al contenido y al fondo de la obra de Jardiel ha tenido como objetivo el *humorismo* que sin lugar a dudas vertebra y da sentido a su dramaturgia y a su prosa<sup>10</sup>. Todos los escritores que viven del humor se han visto obligados más de una vez a defender sus bases estéticas frente a unos críticos de miras estrechas que han considerado la literatura humorística como una producción de segundo nivel, de segunda fila. Esta actitud reticente hacia el humor por parte de la crítica se debe a que, como señala Roberto Pérez (1999: 40),

la literatura humorística siempre ha sido considerada como literatura menor, de segundo orden, menos digna; máxime cuando el humor no se reduce a un simple recurso de expresión o se utiliza al servicio de un fin aparentemente superior, sino que se constituye en la médula de la creatividad. Es decir, cuando el humor se convierte en género que se justifica por sí mismo, entonces sufre los ataques de la crítica que lo considera advenedizo a la literatura.

Wenceslao Fernández Flórez, el mismo Jardiel, Gómez de la Serna, etc., reivindican que el arte basado en el humor es tan trascendental como la literatura grave y seria. A Jardiel -“el gran cómico de la “generación del 27” (Valbuena Prat 1956: 631) o el D’Artagnan de los “tres mosqueteros del humor” (Acevedo 1966: 233)<sup>11</sup>- no le faltan palabras para defender el humor. Como tantos otros, se lanza a esta cruzada puesto que en la defensa de la risa se fundamenta una actitud ante la vida y una manera de ganársela.

El humor es, por lo tanto, uno de los principales enemigos de la obra de Jardiel. En primer lugar, la crítica, al enfrentarse con el humorista, no toma en consideración si

---

<sup>10</sup>Es interesante resaltar que, en contra de lo que algunos aseguran, Jardiel se consideraba a sí mismo un escritor cómico; Evangelina Jardiel (1999: 310) reproduce una entrevista mantenida entre su padre y Juan Hernández-Petit, en la que aquel asegura que el marbete de humorista aplicado a su persona no le gusta: “-Al principio no escribía en broma: escribía cosas terriblemente serias, luego pasé a lo que la gente llama “humorista”, denominación que a mí, personalmente, me repugna bastante. [...] -Siempre he preferido que en vez de humorista se me tenga por un escritor cómico, es menos pedante y más español”.

<sup>11</sup>Continuando con estas adscripciones, Domínguez Leiva (2001: 105) afirma que “Jardiel se inscribe en la Trinidad del humorismo español tras Fernández Florez y Gómez de la Serna, siendo el emblema máximo de un género característico de los años veinte, la “novela de humor”. (Domínguez 2001: 105). Vázquez Astorga considera que Gómez de la Serna y Jardiel Poncela son “figuras centrales en el panorama de la modernidad española [...] y figuras importantes del humorismo vanguardista” (Vázquez 2002: 422).

este renueva la risa o si simplemente repite lo consabido; se le encasilla en el género cómico, en la tradición cómica, sin atender a que en el mundo del humor hay una historia plagada de experiencias que abren nuevos caminos a la renovación de la risa. Por si no fuera suficiente, se le achaca al humorista el ser incapaz de hablar en serio.

Algunas voces se han alzado con la intención de defender la trascendencia del humor de Jardiel Poncela. Gallud afirma (2011: 204) que “Jardiel empleó el humor como revulsivo, como instrumento de crítica social en la mejor tradición quevedesca, para intentar que las cosas mejoraran”. Sin embargo, la falta de lógica impide ver el mensaje trascendental que se halla tras ese aparente irracionalismo; Emilio González-Grano de Oro afirma: “Su cultivo de lo absurdo llevado hasta sus últimas consecuencias hace que nos olvidemos [...] de la posible causticidad que puede encerrar el intento satírico de su humor” (González-Grano de Oro 2004: 140).

Olarte (1993: 287-288) también defiende que el humor del dramaturgo está dotado de trascendencia puesto que su risa no es gratuita; siempre hay un mensaje moralizante:

Escila y Caribdis de Jardiel, que usa la risa como defensa y barrera ante los desatinos de la realidad y como medio de fustigar, por lo que podemos rastrear mucho de mensaje moralizante en su obra, aunque este aspecto no haya sido considerado por la crítica en su justa dimensión, precisamente por la sobreabundancia de los elementos irónicos, paródicos y burlescos que aparecen en sus obras y que impiden ver intenciones, en cierta manera, ocultas en una obra que adquiere tonos de hilaridad insuperables. Esta risa tiene, en lo profundo, un valor catártico que no ha sido visto porque las etiquetas críticas como la de superficialidad, inconsistencia, falta de rigor constructivo se le aplicaron de forma simplista.

La aparente falta de trascendencia que algunos han observado en el humor es otra de las causas que hace posible la aplicación del marbete *literatura evasiva* a la obra de humor. Bajo esta aplicación irreflexiva del citado rótulo subyace la premisa de que el artista que se dedica a arrancar la risa de sus lectores es un ser que presenta un nulo compromiso social. Esta circunstancia es determinante para condenar al humorista al olvido y al ostracismo. Lacosta (1964: 501) se adhiere a esta tesis puesto que no duda en calificar el humor de Jardiel de intrascendente: “Sin embargo no presenta tesis, es simplemente un violento juego de burla burlando”.

Sin embargo, como bien señala Lázaro Carreter (2003: 99), “los humoristas [...] han de ser juzgados como los demás escritores, en una primera instancia estética; que es la última y más alta a la hora de sentenciarlos como artistas”. Es decir, el crítico ha de acudir a la ayuda del criterio estético como base en que fundamentar los juicios y los rótulos que se aplican a los autores. Más adelante, Lázaro Carreter (2003: 99) plantea lo errado que resulta el negar la naturaleza comprometida del humorismo: “Por otra parte, ¿no fue cívico que los humoristas nos ayudaran a conservar la sonrisa y aun la carcajada, dentro de aquel cerco de gravedad que amenazaba con transformar a los españoles en ramonianos medios seres?”.



Por otro lado, el humor de que hace gala Jardiel determina el fracaso que sufre su teatro; en palabras de Martínez Cachero (1986: 85):

Tampoco algunos estrenos de Jardiel habían tenido éxito pese a que el nuevo humor (o humor de vanguardia), con el respaldo de Ramón y el apoyo de algunas revistas y colecciones, iba abriéndose camino salvo en el teatro, género donde el humor aceptado por el público era hartamente distinto: de carcajada y fácil equívoco, con situaciones hilarantes y consabidas, astracanesco en suma.

También la condena del humor y de la risa que se experimenta en la dramaturgia de Jardiel puede ser argumentada desde posiciones utilitaristas de la literatura teatral. En este mismo trabajo, Martínez Cachero (1986: 86) analiza los acercamientos críticos y teóricos que, desde posiciones de la derecha, algunos intelectuales como Torrente Ballester llegan a suscribir; en estas premisas se observa la apuesta por la creación de un teatro que, al estar a la altura de las circunstancias, ejerza una pedagogía para la consecución de un nuevo futuro y sea el guía de los nuevos tiempos. En estas coordenadas, es la tragedia la encargada de estimular dicha pedagogía; la comedia, no:

Llama la atención que en manos de nuestro ensayista parece reducirse el teatro a la Tragedia mientras queda escasísimo espacio para la Comedia -que es la otra vertiente dramática, la de descenso-, a la que se prohíbe la alta noción moral y se la confina al ámbito de la risa, que le es necesaria al pueblo “pero sin humorismo (es decir) sin amargura”.

Otra crítica a la obra de Jardiel se fundamenta en su opción por no dotarla de *contenidos sociales* y por quedar al margen del compromiso que el literato adquiere con su época. Si a esta circunstancia se añaden factores políticos e ideológicos que mantienen al autor en un estado de ensoñación evasiva gracias a la cual, en lugar de mirar a su alrededor, evita tomar partido por la defensa de una causa, la situación se agrava y se complica más. Como ya se indicó a propósito de los desenlaces *evasivos*, han sido muchos los analistas de Jardiel que han mencionado su falta de compromiso social y muchos también han sido los que han matizado esta aparente actitud; actitud que ha de ser limitada y ha de ser puesta en entredicho puesto que Jardiel ofrece y da claros ejemplos de que hay compromiso en algunos momentos de su obra<sup>12</sup>. Por ejemplo, *El naufragio del “Mistinguette”* es una novela corta en la que algunos críticos perciben cómo Jardiel se posiciona políticamente y se compromete con la defensa de una causa ideológica determinada –el ataque a la figura del judío y la defensa del fascismo-. Otra muestra de su compromiso con la defensa de unos valores que, en este caso, muestran su hostilidad hacia el mundo materialista en que se desenvuelve la cultura yanqui, se observa -como ya quedó dicho- en *El amor solo dura 2.000 metros*.

Esta contribución a la literatura comprometida es escasa; evidentemente, por esta exigua participación Jardiel no se convierte en un escritor social. Ahora bien: si no se le

---

<sup>12</sup>Incluso algunas adaptaciones de sus obras dramáticas no están exentas de tintes políticos; así sucede en la puesta en escena de *Eloísa está debajo de un almendro* (Mañas 2004: 9).

ha de exigir un lugar para él en el mundo de la literatura útil, social y política, sí que es conveniente que la crítica valore su obra con los mismos criterios con que se ha enjuiciado la de otros autores que no la han visto condenada y relegada a un segundo plano por no tratar asuntos y contenidos sociales<sup>13</sup>. Por otro lado, es conveniente a la hora de plantear el alcance de la postura evasiva que se achaca a Jardiel el valorar si el autor disponía de libertad de movimientos para actuar en función de un compromiso político-social, puesto que puede darse la circunstancia de que se viera obligado a autocensurarse con el fin de poder estrenar. Alás-Brun (2003: 154) señala que el dramaturgo en *El amor solo dura 2.000 metros* trata el tema obrero de pasada

quizás por prudencia de Jardiel ante la censura franquista, que había prohibido sus novelas y le había hecho cambiar el título de una obra, *Angelina o el honor de un brigadier*, para eliminar la referencia a un militar; se le acusó de izquierdista por no estar afiliado a la Falange y tenía además reputación de ateo.

Para dar fin a este comentario acerca de los postulados evasivos del teatro de Jardiel, resultan muy interesantes y provechosas las afirmaciones de Lázaro Carreter (2003: 98-99) reproducidas a continuación; en las palabras del citado crítico late la idea de que la mitificación de la literatura social acabará cediendo a los embates de la literatura evasiva que él prefiere considerar *artística*:

Estamos ya, por fortuna, a una distancia histórica que permite observar los hechos sin ser atosigados por ellos. Y esa distancia acrecienta el valor cívico de los autores que, por entonces, se comprometieron en una actitud de protesta; pero legítima también a quienes se propusieron como objetivo único o casi único el arte teatral: el de cautivar al público con una intriga interesante, cómica o conmovedora, desarrollada con talento. Y ocurre que, conforme el tiempo pasa (y ocurrirá más cuando pase más), lo que queda sobrenadando en el recuerdo, y merece ser consignado en la historia, no es lo que resultó política o socialmente más activo, sino lo que, con esos valores o sin ellos, se acercó más al arte dramático. Lo que fue estéticamente valioso, cualquiera que fuera su oportunidad. Hoy aquel rigor de la evasión o el compromiso ha perdido no poca vigencia, y el dramaturgo o el comediógrafo, como el novelista o el poeta, nos lo

---

<sup>13</sup>Además, no hay que olvidar que a Jardiel no le atrae la política pues ya desde muy pequeño sufrió un profundo desengaño acerca de la misión de los políticos y aprendió a desconfiar de ellos. Roberto Pérez (1993: 57-58) explica las razones de esta reticencia: “Este negativo concepto del quehacer político le viene a Jardiel de su experiencia infantil, cuando con 11 años acudía al Congreso de los Diputados, después del colegio, a reunirse con su padre, que hacía la crónica parlamentaria. Sobre aquella experiencia nos cuenta él mismo en un artículo titulado “Cómo me retiré de la política a los once años” que oía auténticas barbaridades en los pasillos, y cómo llegó a conocer “como pocos, antes de entrar en el bachillerato, las infamias, las iniquidades y las vilezas que oculta en sus formas un Parlamento”. Desde entonces, Jardiel odió a las izquierdas y se compadecía de quienes deseaban un sistema parlamentario. Este odio a las izquierdas se manifiesta en sus críticas a la revolución rusa, al sistema comunista, que aparecen de vez en cuando, siempre de forma transitoria, en sus relatos”.

parecen por la belleza de su creación, más que por la ostensión de sus convicciones. Así ha sido siempre.

Jardiel se separa de la concepción del arte comprometido y útil porque en su formación intervino poderosamente el espíritu de la vanguardia. No hay que olvidar que Jardiel es hijo de su tiempo y que vivió en pleno auge y desarrollo del nuevo arte. No obstante, la influencia de los ismos y del espíritu iconoclasta de la época no ha sido percibida en su justa medida. Es necesario abordar este aspecto puesto que hay muchos motivos que evidencian su filiación vanguardista: el humor descabellado, la sinrazón y el esnobismo. No obstante, ha habido algunos estudiosos que sí que han certificado la presencia de la vanguardia en la obra de Jardiel. Por ejemplo, Gallud (s.f. a: s.p.) señala cuáles son los rasgos que convierten a Jardiel en un autor de la vanguardia de su tiempo. Conde (1993: 79) asevera que la vanguardia da sentido a su teatro renovador:

Yo me voy a centrar en la relación de su teatro con la vanguardia artística nacida tras la primera guerra europea, movimiento que creo conforma el eje vertebrador de su teatro y una de las claves del impacto que siguen provocando sus comedias.

Algunas innovaciones cuya esencia es vanguardista son las siguientes:

Las localizaciones exteriores, la acumulación de objetos y decorados en teoría inasociables, tienen un algo de circo, de rastro ramoniano, de barroco visual tras el que está llamando la moderna escenografía teatral que eclosiona con la vanguardia (Conde 1993: 97).

Otra referencia al magisterio que la vanguardia ejerce en la obra dramática de Jardiel la reseña Alás-Brun (2003: 147), quien señala que “en los últimos veinte años, su estética teatral se ha reivindicado y situado en el contexto de las vanguardias artísticas por diversos especialistas de teatro contemporáneo en España y Estados Unidos”. También la vigencia del espíritu de vanguardia está presente fuera del teatro; por ejemplo, a propósito de *Máximas mínimas*, un libro de Jardiel en que se recoge una serie de aforismos, Valls y Roas (2001: 46) aseguran la ascendencia vanguardista de la citada obra puesto que

hay que entenderla en la estela de los movimientos de vanguardia que encontraron en el cultivo de los géneros breves e híbridos una vía ideal para sus propósitos estéticos. Así lo sugirió Pedro Salinas, en un trabajo temprano sobre los aforismos de José Bergamín, en el que apunta que el siglo XX había traído “la fragmentación del pensamiento, el “quintaesencismo”, la ambición de la brevedad y la concisión para reforzar los efectos”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Sin embargo, no todo en Jardiel va a significar respeto y sumisión al espíritu de vanguardia. Su naturaleza iconoclasta y su guerra al lugar común -rasgos, también, inherentes a la vanguardia- lo llevan a parodiar algunos procedimientos de la poesía innovadora utilizando toda una serie de recursos gráficos; en palabras de Valls y Roas (2001: 27): “Otro rasgo que se potencia son los elementos gráficos que adquieren un valor y un sentido mayor que en sus anteriores obras.

Escudero (1981: 29) señala que otro rasgo de la vanguardia es la apuesta que hace Jardiel por un teatro sin dogmatismos e intrascendente:

La obra de Jardiel carece de dogmatismos, [...] no se erige en blasón de valores de ningún tipo [...] y de esa forma ejemplifica el humor que propugnaba Gómez de la Serna, donde están ausentes las demostraciones por la creencia escéptica de que todo es un poco inútil.

También Antonio Domínguez Leiva (2001: 105) asegura que el dramaturgo es “eco de movimientos vanguardistas como el *art déco*, el surrealismo o el realismo mágico de Roh”. También señala Domínguez Leiva (2001: 106) la filiación vanguardista del humor de Jardiel; el vitalismo y el espíritu deportivo que rezuman los años de la vanguardia se vinculan con el humorismo: “En general, el humor es una característica vinculada al vitalismo y al espíritu deportivo que impera en estos años”.

También Mainer (1999: 292) afirma que su humor es de raigambre vanguardista:

Con sus obras se instaló en el teatro español el diálogo inverosímil e incongruente, la manía benigna como recurso de comicidad, la fantasía como frontera sin aduanas para la acción dramática, a la vez que quedaban desterrados los penosos dobles sentidos, las chocarrerías gestuales y las rebatiñas a gritos como conclusión de las comedias. En suma, el humor ligero y algo intelectual, con reflejos vanguardistas y nada oculta “poesía”, que se impuso bastante antes en la escena europea y que, ya por entonces, cultivaron en España algunas revistas de humor político y escritores o dibujantes como K-Hito, “Tono”, Edgar Neville (si no hemos de acudir a las “novelas de humor”, ya aludidas, donde imperó el magisterio de Gómez de la Serna).

Amestoy (s.f.: 23) afirma que algunos críticos -Ángel Berenguer, Eduardo Pérez-Rasilla- lo vinculan a la estela del Futurismo.

No obstante, algunos niegan que fuera un artista de vanguardia; por ejemplo, García Ruiz (2008: 246-247) considera que Jardiel y su grupo actúan al margen del radicalismo de la vanguardia; su renovación del humor está fuera de toda duda; ahora bien: no truncan nada. Además, sus renovaciones se encuentran muy lejos de los experimentos del teatro del absurdo:

Habitualmente se asocia este humor a la Vanguardia. Pero es una vanguardia con minúsculas o entre comillas, no radical, vanguardia en sentido metafórico. Este grupo logró renovar el humor pero sin truncan nada [...]. Vanguardia, pues, moderada, como casi todo en ellos, buenos burgueses, desprovista del radicalismo que está en la base misma del “Teatro del absurdo”, con el que tantas veces se ha relacionado a algunos de estos autores.

En este sentido, Díaz de Castro (1999: 19-20) afirma que

---

Consigue con ello no solo hacer el libro más atractivo y parodiar los excesos y la simplificación a la que había llegado la poesía gráfica”.

ni la ideología de su teatro estaba por la subversión de los valores sociales ni su designio artístico pasaba por la condición básica de la vanguardia histórica: agredir moralmente -o hasta físicamente- al público, prescindir del público.

Otro argumento del que se han servido quienes intentan privar a Jardiel del lugar que le corresponde en el mundo de la vanguardia es aquel que señala su apuesta por la perfecta construcción del plan que rige sus obras. Gallud (2011: 79) afirma:

Es opinión generalizada que la estructura de la obra dramática fue el gran caballo de batalla de la adscripción de Jardiel a la vanguardia [...]. Incluso sus detractores han reconocido que era un maestro en “carpintería” o construcción teatral, especialmente en sus planteamientos<sup>15</sup>.

Tampoco hay que menospreciar que uno de sus referentes más admirados, junto a Gómez de la Serna, fue Ortega y Gasset, quien, con su defensa del arte deshumanizado, abrió muchos caminos a los jóvenes escritores. Jardiel no fue una excepción y no resulta nada arriesgado admitir que la concepción del arte como juego intrascendente y alejado de todo tipo de reflexión social calase en lo profundo de su ser. Con el fin de apreciar y de estimar el enorme influjo que el filósofo ejerce sobre el dramaturgo, es necesario atender a las ideas de García Ruiz (1995: 32), en las que vincula a Jardiel con Ortega no solo en lo tocante a la *deshumanización del arte* sino también en la valoración de lo lúdico. Jardiel coincide con Ortega en que el teatro nuevo ha de repudiar lo real, escapar de la lógica, aspirar al juego y a un ideal poético. Estas ideas son defendidas por el autor de *España invertebrada* en su *Idea del teatro*.

Este capítulo concluye con una sugerencia. Se trata de una invitación a la crítica especializada para que aborde la obra de Jardiel desde una perspectiva nueva que ponga fin al ostracismo en que vive. De seguir así, la crítica tendrá que dar muchas explicaciones de por qué razón le exige a un autor de la vanguardia que se muestre comprometido con un arte en el que no cree por mantenerse fiel a la premisa del arte por el arte.

## 1.2. La originalidad

La originalidad y las novedades que la obra de Jardiel presenta en soluciones y en rasgos formales son un bastión en el que se ha de apoyar todo aquel que desee reivindicar la obra de un autor que, como Jardiel, ha sido capaz de despertar sentimientos y opiniones tan contrarias y divergentes, algunas de ellas fundamentadas en criterios no necesariamente estéticos, como ya se ha visto.

---

<sup>15</sup>Resulta curiosa esta afirmación sobre todo si tenemos presente la circunstancia de que a Jardiel, desde otros sectores, se le ha criticado todo lo contrario: el carecer de un plan constructivo. Afirmaciones tan dispares son un reflejo de la controversia que rodea su obra.

He aquí algunas opiniones en las que se hace hincapié en la apuesta renovadora de Jardiel. Por ejemplo, García Garzón (2001: 13) considera que en esta originalidad que apuesta por romper con lo conocido estriba gran parte de su fracaso.

También resultan interesantes las siguientes palabras de García-Abad (2005: 58) en las que enumera las aportaciones del autor; estas afirmaciones son un punto de partida insoslayable:

Tuvo Enrique Jardiel Poncela como novelista y como comediógrafo muchas felices intuiciones. Y puede decirse que se adelantó a “modas” y gustos literarios, y sobre todo, a predilecciones de los públicos universales. Su humor era fértil, rápido y certero, y su facundia extraordinaria. Podríamos señalar como anticipación afortunada, entre las muchas que tuvo, su pieza *Los habitantes de la casa deshabitada* a ese género cuyo auge no se debilita y que tiene su mago máximo en Hitchcock: el *suspense*.

Borrás (s.f.: s.p.), ya en 1942, reivindica la originalidad de Jardiel:

Su originalidad está fuera de la normalidad teatral española, y por ello la labor de Jardiel tiene un aire cosmopolita que a veces desconcierta a los indocumentados, y desde luego llega con acento exótico a un ambiente tan fuertemente genuino y peculiar como el del teatro hispano.

Fernández Cuenca valora positivamente la originalidad de los hallazgos de Jardiel:

Con la muerte de Enrique Jardiel Poncela hemos perdido a una de las figuras más poderosas de las letras hispanas, el renovador del teatro cómico, el creador de una manera nueva de entender la gracia. Para mí, particularmente se fue con Enrique algo que valía mucho, muchísimo y que ya solo puede permanecer como culto en la memoria estremecida de emoción: treinta años de amistad entrañable (cit. por Jardiel 1999: 283).

También resulta interesante y altamente ilustrativa de ese espíritu original de que gozó Jardiel y que lo habilitó para emprender propuestas originales la siguiente observación de Gallud (2001a: 94), que pone en evidencia que su abuelo hizo algo más de lo que se le exigía en ese momento; mientras se encontraba en California trabajando para el cine, Jardiel no solo se dedicó a hacer adaptaciones y diálogos, sino que llevó a cabo “lo nunca hecho hasta entonces: ¡una película íntegramente en verso, la primera de esta clase en el cine mundial! Sería la versión cinematográfica de su comedia *Angelina o el honor de un brigadier*, que dirigió él mismo”<sup>16</sup>.

Haro (1998b: s.p.) asegura, a propósito del estreno de *Los habitantes de la casa deshabitada*, que Jardiel introduce una serie de innovaciones y de apuestas que quedan al margen del teatro al uso. Por ejemplo, las escenas de antecedentes adquieren en sus comedias una gracia inusual; la reiteración de motivos que aparecen una y otra vez no

---

<sup>16</sup>Por cierto, otra contribución de Jardiel al cine, *Margarita, Armando y su padre*, “fue la primera película en castellano galardonada en la Bienal de Venecia” (Gallud 2001a: 117).

resulta superflua y, por último, es magistral cómo nuestro dramaturgo dota a lo inverosímil de una lógica y de un espíritu racional.

La prensa fue también un campo donde la originalidad de Jardiel se muestra con toda contundencia; así lo asegura José Luis R. de la Flor (1990: 38):

Fuera del contexto de las revistas hasta ahora analizadas, algunos trabajos, realizados para la prensa por parte de los miembros de esta generación, resultan de vital importancia para la historia del periodismo español. Así lo demuestran escritos como “Broadway Arriba” (1932), de E. Jardiel Poncela, de la serie que escribió para *Nuevo Mundo*, sobre su estancia en Nueva York. Este artículo constituye uno de los textos descriptivos más modernos y audaces que se hayan realizado en el periodismo español de entre-guerras; se adelanta a la literatura y nuevo periodismo norteamericano de los sesenta.

Pero sin duda alguna, el argumento más eficaz con el que demostrar la valía de Jardiel y que puede ser esgrimido contra aquellos que pretenden restar importancia a sus innovaciones es el hecho de que algunas de sus obras fueran plagiadas. Por ejemplo, *Un marido de ida y vuelta* fue remedada por un comediógrafo inglés -Noel Coward-; *Eloísa está debajo de un almendro* o *Madre (el drama padre)* tampoco escaparon a la copia; incluso Alfonso Paso se sirvió de ciertos argumentos jardielescos para construir algunos títulos (Gallud 2001a: 130-131). También es interesante abordar la apropiación de ciertas soluciones novedosas de Jardiel por parte de Mihura (Gallud 2001a: 131-132)<sup>17</sup>. Evangelina Jardiel (1999: 173) aborda la problemática del plagio en su obra observando que “a Jardiel le dolía, le hacía sufrir ver cómo le copiaban ideas, argumentos e incluso comedias enteras, y modo de escribir”. No obstante, García Ruiz (2008: 245-246) admite que las sospechas de plagio no están justificadas en Jardiel, un autor que forma parte de un grupo cuya poética del humor gira alrededor de unos cuantos procedimientos que son portadores de un ciclo vital marcado por el automatismo:

Este nuevo humor supuso una renovación pero tenía fecha de caducidad y estaba condenada a la estereotipación, al cliché, a eso que tanto les desagradaba: el tópico. [...]. La gama de los recursos era limitada y han sido perfectamente catalogados [...]. La paranoia de Jardiel que veía ubicuos imitadores -y no distinguía entre Mihura, Carlos Llopis o De Laiglesia- no está justificada porque aquello era un ciclo irremediable.

Ahora bien: la mejor garantía de la frescura y de la originalidad de la dramaturgia de Jardiel reside en el dictamen de su público. Roberto Pérez (2001: 31) dice, en cuanto al teatro de Jardiel, que su obra goza de aceptación:

¿Qué ofrecen estas obras a un espectador de hoy? La comedia de Jardiel ofrece transgresión, originalidad, sorpresa, humor, a veces poesía, con frecuencia absurdo, siempre un espectáculo para pasar un rato agradable, diría cualquier espectador; todo

---

<sup>17</sup>José Antonio Llera (2007a: 29) exime de culpa y sale en defensa del autor de *Ninette y un señor de Murcia*.

ello resumido bajo el marbete con el que el mismo Jardiel caracterizó en más de una ocasión sus propias comedias y que la crítica ha ido aplicando repetidamente: “teatro de lo inverosímil”. Un teatro sustentado por la fantasía y la imaginación, que superaba la realidad, lo natural, las preocupaciones y las tristezas de la vida que ofrecía el “asqueroso” panorama del teatro español (en su época).

Con el fin de articular adecuadamente la exposición de este epígrafe, se atenderá a los siguientes apartados: aportaciones a la escenografía de su época y rasgos que anuncian la dramaturgia posterior.

#### 1.2.1. *Aportaciones a la escenografía de su época*

Jardiel, partiendo del teatro de sus contemporáneos, intuye soluciones que se desmarcan de la dramaturgia realizada y elaborada hasta entonces, convirtiéndose en un renovador del teatro al uso.

##### 1.2.1.1. *Superación de la comedia burguesa*

Son muchos los analistas que reivindican la figura de Jardiel como renovador de la comedia burguesa a través de la incorporación de soluciones nuevas. Por ejemplo, García-Abad (2005: 59) afirma: “En nuestros días nadie discute la voluntad de renovación que, con mejor o peor fortuna, Jardiel intentó imprimir al teatro de nuestro siglo”.

Otra voz que se alza con el fin de reivindicar la superación de la comedia burguesa en la obra de Jardiel es la de Haro (1991: s.p.), quien afirma que su teatro variaba las constantes del teatro burgués.

Mainer (1999: 292) también apuesta por la renovación de Jardiel frente a las soluciones que ofrecía la comedia benaventina; esta actitud de ruptura se encarna en *Una noche de primavera sin sueño*, comedia donde a un planteamiento típicamente benaventino le sigue un desarrollo “que nunca podría confundirse con los de don Jacinto”.

No obstante, hay algunas voces críticas que insisten en la insignificancia de los temas; sin embargo, los argumentos y las soluciones elaboradas para su expresión son originales. Como señala Ruiz Ramón (1986: 276): “Cada tema se convertía en manos de Jardiel en una espléndida caja de sorpresas que provocaba la risa del espectador sin apelar nunca a recursos vulgares ni a tópicos ni a trucos gastados”.

Ahora bien: ¿dónde reside la renovación? ¿Dónde se encuentra?

##### 1.2.1.2. *El tratamiento del espacio*



Bobes (1993a: 159) afirma que “sin cambiar la tradición de los espacios dramáticos del teatro burgués, Jardiel Poncela logra imprimir a sus espacios un dinamismo continuo y original”. Bobes (1993a: 159) continúa señalando que Jardiel monta sus puestas en escena recurriendo a soluciones originales como la de elegir un ángulo de visión diferente al cambiar de un acto a otro, de tal manera que “el espectador tiene siempre la sensación de que le están moviendo la butaca, de que los espacios no están fijos y son una ilusión subjetiva”. El dominio con que el dramaturgo conjuga los espacios rompiendo y neutralizando las expectativas del público y contribuyendo a la sensación de movimiento se acomoda a “los cambios bruscos de sus personajes, con su inestabilidad emocional y física” (Bobes 1993a: 160). Lo extraño y lo inverosímil se observa en la entrada y en la salida de los personajes por *espacios* poco habituales; como también resultan increíbles los *lugares de acecho* desde donde los personajes observan y espían sin ser vistos. También resulta ilógica la gran cantidad de muebles y objetos que llenan el espacio escénico, cuyo tránsito libre se ve obstaculizado de la misma manera que sus textos en prosa se llenan de enumeraciones extensas que, al más puro estilo rabeliano, ponen a prueba la paciencia del lector. A modo de conclusión, se puede valorar la aportación de Jardiel al mundo de la escena de su época tomando prestadas las siguientes palabras de Bobes (1993a: 145), en las que se asegura que Jardiel renueva la puesta en escena hasta donde lo permitían los límites impuestos por el teatro burgués:

No podemos afirmar que Jardiel renueve la escena, la escenografía, el espacio lúdico o el espacio dramático, pero sí que lleva hasta el límite las experiencias que le permiten la puesta en escena de su tiempo y, sobre todo, lo hace de modo que sus espacios están acordes con sus temas, con su tono de teatro cómico y con el sentido general de su obra<sup>18</sup>.

#### 1.2.1.3. *La renovación del humor*

Oliva (1993: 198) considera a Jardiel un comediógrafo que se desprende del humor folclorista tan típico en su época:

¿Por dónde hacerse un hueco, pues, un Jardiel nacido para el teatro, que buscaba el éxito desesperadamente? En principio, en el tratamiento de la comedia benaventina virada hacia el humor, aunque un humor nada folclorista.

Si este humor se muestra alejado de aquellos mecanismos con los que se conseguía incitar a la risa por aquel entonces, habrá que concluir que Jardiel renueva el humor partiendo de las premisas de la comedia de Benavente. En esta búsqueda de esa nueva concepción del humor, Jardiel se mantiene distante de la otra tradición cómica de su

---

<sup>18</sup>De todas formas, Jardiel no redujo su campo de renovación del espacio escénico a los límites previstos por la escenografía del momento; el dramaturgo planeaba la invención de un escenario móvil que permitiese el cambio de decorados premontados (Gallud 2011: 259-280).

tiempo: el sainete. Por esta razón, Gallud (2001a: 15) asegura que su abuelo creó un humor *des-sainetizado*:

Muchos libros sobre el “Madrid típico” y sus escritores no mencionan a Jardiel Poncela (como si no hubiera sido madrileño) y sí a madrileños de adopción -recuérdese el honrosísimo caso de Arniches, alicantino-. Esto podría deberse, quizá, a la des-sainetización del humor que nuestro autor llevó a cabo.

Esta *des-sainetización* hace posible que el humor de Jardiel se encuentre descontextualizado; se trata de un humor atemporal, cosmopolita.

Jardiel rompe con ese humor lingüístico basado en cómo se dice que pasan las cosas. Esto supone un acierto en Jardiel puesto que para él la risa se ha de fundamentar en la comicidad que se desprende de lo que sucede. En definitiva, la apuesta por el humor de las situaciones es una fuente de éxito ya que el chiste forjado sobre un ingenioso hallazgo lingüístico puede agotarse; en cambio la hilaridad que nace de una situación siempre goza de su fuerza cómica. Gallud (2011: 208) afirma:

Jardiel aseveró que los temas teatrales son limitados y conocidos. La originalidad en el teatro la constituye principalmente el enfoque de los conflictos y de las situaciones, lo cual significaba abogar de forma declarada por el predominio de la situación ante el chiste. [...]. Por ello su estilo significó el cambio definitivo del humor basado en la lengua al humor sustentado plenamente en las situaciones, una premisa que serviría de modelo a sus imitadores posteriores. Para Arniches, los Álvarez Quintero y Muñoz Seca lo importante no era lo que pasaba, sino cómo se decía que pasaba. El teatro de Jardiel, por el contrario, es una comedia de acontecimientos.

A la hora de caracterizar la risa en Jardiel, las palabras de Valls y Roas (2001: 17) son totalmente esclarecedoras puesto que aciertan al considerar que

el humor que cultivó, un humor inverosímil y disparatado, “el alcaloide de la Poesía”, solía ser lingüístico o de situación, y surgía por contraste, deformación o recargamiento. Jardiel apuesta por un humor nuevo que deje atrás, definitivamente, lo castizo, el astracán, y que conecte con la vanguardia, que él entendía de manera peculiar.

Más adelante, los citados analistas, tras señalar que su risa debe mucho a las estrategias presentes en la antigua comedia, enumeran cuáles son las aportaciones originales:

Su novedad, con respecto al teatro cómico anterior, consistió en la originalidad de los temas y situaciones y en sus imaginativas soluciones, en el peculiar uso del contraste y la paradoja, de la metáfora y el aforismo de estirpe ramoniana; de lo que son buena prueba, por ejemplo, la asociación de elementos dispares, los interrogatorios disparatados, lo que podríamos llamar chistes “jardielescos”, los regalos absurdos o los camelos (Valls y Roas 2001: 18).

Otra renovación de Jardiel pasa por otorgar a su teatro una asepsia sentimental que algunos vanguardistas aprecian en figuras cómicas como Buster Keaton (Sánchez Vidal 1984: 723).

Peña González (2007: 48) asegura que Jardiel y otros compañeros crearon un nuevo concepto del humor “a la española”. He aquí las declaraciones de un periodista argentino, en las que valora positivamente las aportaciones más originales de Jardiel:

Este Jardiel Poncela que tenemos hoy de huésped en nuestra ciudad se conforma con burlarse con ingenua alegría de temas, hábitos y asuntos ya consagrados socialmente. El autor generalmente no arriesga nada, Jardiel Poncela en cambio sale quijotesicamente y arremete contra el lugar común. Jardiel Poncela descubre lo que hay muchas veces de convencional en ciertas realidades humanas. Y se burla de ello (cit. por Jardiel 1999: 185).

Significativas son las siguientes declaraciones de Francisco Álvaro, escritor y amigo de Jardiel, en las que se alaba ese humor que, “por su fuerza y diafanidad irresistible, señaló un nuevo rumbo al teatro cómico español, estancado en los moldes de la rutina y la vulgaridad, a los que a lo mejor ha vuelto” (cit. por Jardiel 1999: 309). También lo son las observaciones que el editor de *Exceso de equipaje* realiza acerca del humor de Jardiel, humor que califica de “violento” (Jardiel 1998: 111). Además de señalar esta naturaleza por la que tan especialmente se define el humorismo de Jardiel, señala el editor que dicho humor le ha proporcionado numerosos éxitos “en el libro, en la prensa, en la pantalla y en la escena”<sup>19</sup>.

La comicidad de Jardiel se fundamenta en la sorpresa, la ridiculización, la relación y la reacción del lector (Pérez 1997: 45-52). A estos mecanismos se añaden el dibujo y los recursos gráficos (Pérez 1999: 50-51). Por último, resta señalar que “la base de su nuevo humor se la proporciona Ortega y Gasset, “el pensador más intenso”, según sus propias palabras” (Gallud 2001a: 47).

El humor negro de que también supo hacer gala Jardiel en títulos como *El somarova* -de la serie *Ventanilla de cuentos corrientes*, de la obra *El libro del convaleciente* (Jardiel 2001b) e incluido también en la obra *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a)-, *El “Raid”* -también en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a)-, por citar algunos ejemplos de cuentos, o en novelas como *Amor se escribe sin hache*, entra de lleno en la estela de ese nuevo humor por el que apuesta la generación de Jardiel. Si el humor es una lucha contra el tópico y una puerta abierta a una nueva visión de lo real, la risa que nace de lo luctuoso

---

<sup>19</sup>En las palabras del editor se aprecian otros aspectos positivos que caracterizan el quehacer de Jardiel en perfecta armonía y consonancia con ese humor tan peculiar que ya desde bien joven apuntaba en él; según el editor las cualidades son “la originalidad de los argumentos y de los temas y una habilidad máxima en el desarrollo de la intriga, cualidades que, más tarde, al fusionar nuestro autor el elemento imaginativo y *granguignolesco* con su personal y espiritual humorismo -en madura y plena posesión de todos sus recursos literarios-, habían de producir en el teatro éxitos de la magnitud de *Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Las siete vidas del gato*” (Jardiel 1998: 111).

es un ejemplo de ese humor nuevo que pone fin a la sensiblería al abordar, desde una nueva óptica, el problema de la muerte (Alonso Feito 2011: 112-113).

#### 1.2.1.4. *La ruptura con el sainete y el astracán*

Gallud (2011: 148) insiste en la superación del sainete:

Su objetivo era la atemporalidad, el cosmopolitismo y el rechazo a la literatura sainetesca, que basaba gran parte de su atractivo en las peculiaridades de expresión y carácter cercanas y reconocibles de los personajes. Se produce así el hecho paradójico de que, cuando en sus escritos hallamos expresiones castizas, estas se pronuncian en un entorno por completo inadecuado por su calidad social y lingüística, provocándose un contraste verbal e ideológico muy divertido.

Incluso en la apuesta por provocar la hilaridad a través del nombre de los personajes también se mostró Jardiel renovador al superar los estrechos esquemas heredados del astracán:

Sin embargo, a diferencia de lo que era común en el astracán no se permite con esos nombres ningún juego de palabras previsible, como una paronomasia o una anfibología. Jardiel extrae el humor de su rareza mediante otros recursos cómicos, como el de la incongruencia (Gallud 2011: 110).

El astracán y el juguete cómico son absorbidos por Jardiel, “desautomatizando sus códigos” (Llera 2007b: 318).

Ahora bien: contra el astracán y el sainete reacciona Jardiel al incorporar vulgarismos presididos por una función caracterizadora; no se formulan para elaborar chistes ni para acentuar la sátira social. Gallud (2011: 163) afirma al respecto:

Es curioso que el empleo de *vulgarismos* en las comedias de Jardiel no sea en absoluto divertido. Existen, obviamente, cuando se nos presenta a un personaje de baja extracción social y escasa cultura, pero diríamos que tales vulgarismos cumplen una función caracterizadora. No se usan para elaborar chistes, como en el astracán, ni siquiera como sátira social de las clases populares, algo habitual en el sainete. Deliberadamente Jardiel parece evitar el recurso. Sin embargo, sí es frecuente que los personajes más distinguidos y exquisitos bajen de repente el nivel de su lengua con el consiguiente desagrado de sus interlocutores.

La superación del sainete también se consigue gracias al cosmopolitismo e internacionalismo que rezuman sus obras:

Las coordenadas espacio-temporales en la obra de Jardiel se rigen casi invariablemente por la atemporalidad y el cosmopolitismo. Pretenden, por así decirlo, crear el “antisainete”, la pieza de deliberada ambigüedad temporal y espacial que permita que las comedias sigan vigentes y sean traducibles a otros idiomas y transportables a otras culturas (Gallud 2011: 219).

#### 1.2.1.5. *La ruptura con otros géneros*

Si el sainete queda superado en esta obra, lo mismo sucede con el *drama folletinesco* por vía de la parodia. Jardiel “denunció, de forma asidua, el teatro de éxito de su época, aquel que procedente del más rancio neorromanticismo había encontrado en Leandro Navarro y Adolfo Torrado un nuevo modo de expresión” (Huerta, Peral y Urzáiz 2005: 378).

La *comedia psicológica* es parodiada y sometida a una burla desmitificadora, como bien señala Marquerie (2006b: 11) en las siguientes palabras, en las que además se afirma que la apuesta de Jardiel Poncela por la imaginación y la práctica de lo inverosímil supone un aldabonazo a esa dramaturgia que espera encontrar en la vida real los materiales necesarios para confeccionar sus líneas argumentales:

El autor califica a su nueva producción de “comedia psicológica”, no solo por hacer un juego de palabras, en contraste con la engolada y pedante denominación de comedias psicológicas que algunos “talentos” dan a sus engendros, sino también para sugerir que no es en el plano de la corriente y moliente verosimilitud donde él busca la fuente de su inspiración y el efecto y resorte seguro, la espiral del muelle agilísimo, para su gran teatro, escrito con la intención de abrir caminos libres a la fantasía, de hacer reír y sonreír. Repetimos que las osadas invenciones de Jardiel se proyectan en el territorio sin fronteras ni horizontes angostos de la fantasía libre, en el cual solo puede pisar con firmeza un gran escritor de humor que lleva implícitas esas dotes difíciles que son la ironía y la ternura.

#### 1.2.1.6. *Los espacios y las ambientaciones*

El teatro de Benavente y de Linares Rivas se ve también superado por la elección que Jardiel Poncela realiza sobre determinados interiores, como las alcobas:

Es de destacar que, al contrario de lo que sucede en las típicas obras de Benavente o Linares Rivas, en las que la acción se sitúa, por lo general, en el salón -un terreno neutral, por así decirlo, donde los residentes conviven formalmente entre ellos y con los visitantes-, en Jardiel son abundantes los actos situados en piezas interiores e incluso alcobas [...], mostrándonos la vida privada e íntima de los protagonistas (Gallud 2011: 222).

Incluso en la proliferación de ambientes exteriores el teatro de Jardiel muestra su originalidad desmarcándose, de esta forma, del teatro al uso:

La puesta en escena prevista por Jardiel contiene también algunas novedades, como el empleo de localizaciones externas, que imitan un espacio al aire libre, lo que era rarísimo en el teatro de humor (Conde y Tristán 2006: XXV).

También resulta de una originalidad extraordinaria el uso de ciertas ambientaciones por las que apuesta Jardiel y que carecen de tradición en el mundo dramático:

Se podría hacer referencia aquí a aquellas ambientaciones que nunca o casi nunca se habían empleado en el teatro: un teléfono público, un estudio de radio y una garita de gendarme en *Carlo Monte*; un claro de selva en una isla desierta en *Corazones*; el vagón que descarrila en *Blanca*; el estudio de cine y la cubierta de paseo de un transatlántico en *2.000 metros* o la sala de un cine de barrio en *Eloísa* (Gallud 2011: 222).

En cuanto a los decorados, estos eran originales: “Jardiel Poncela revolucionó también la utilización del espacio escénico llenándolo de unas escenografías abigarradas y excéntricas” (Huerta, Peral y Urzáiz 2005: 379).

#### 1.2.1.7. *El vestuario*

Con respecto al vestuario, Jardiel se separa de algunos dramaturgos de entonces por el esmero con que elige la vestimenta de sus personajes: “Esto es cierto en la medida en la que Jardiel insiste en el cuidado de su vestuario, pues ni Benavente ni Muñoz Seca vigilaron tanto la indumentaria de sus repartos” (Gallud 2011: 246-247). Concluye Gallud (2011: 247) que el dramaturgo apuesta por un vestuario raro y extraño a través del cual se provoca la hilaridad: “Los efectos cómicos posibles con el vestuario pasan por presentarnos en la escena muchas indumentarias raras o poco apropiadas”.

#### 1.2.1.8. *Número de actos*

Otras innovaciones de Jardiel inciden en el número de actos. Era una convención muy aceptada la división tripartita; el comediógrafo reacciona ante esta estructuración proponiendo la articulación en dos actos porque la división tradicional resulta arbitraria y contraria a la realidad: “Tras algunas obras en las que artificialmente adaptó la acción a esta división arbitraria, Jardiel intentó romper drásticamente esta situación, objetivo que no logró plenamente hasta la década de los cuarenta” (Gallud 2011: 84).

Continúa Gallud (2011: 84) desvelando el motivo de la apuesta por esta otra división:

Esta modificación de la estructura tradicional de la comedia se debió a varias razones. En primer lugar Jardiel sostenía que el viejo planteamiento tripartito de presentación, nudo y desenlace de una acción era falso. En una “Entrevista del editor con el autor”, aparecida en uno de sus libros recopilatorios, explica que no existe ningún conflicto escénico que tenga más de dos actos.

Más que creer en la arbitrariedad del esquema tripartito planteamiento-nudo-desenlace, parece ser que Jardiel Poncela reclamaba para cada una de estas partes del trinomio un diferente peso específico dentro de la obra. Gallud (2011: 88) así lo afirma y lo sostiene:

En realidad, lo que hace Jardiel es plasmar escénicamente su idea de que las tres partes de la división clásica de exposición, nudo y desenlace (asociadas a los tres actos) no tienen el mismo peso ni requieren igual tratamiento. El nudo, el desarrollo del conflicto es, para Jardiel, lo que resulta más interesante teatralmente, por lo que resta importancia a la exposición y emplea ocasionales prólogos, que resultan suficientes para presentar a los principales personajes y dar los antecedentes necesarios para la acción principal.

De ahí que el desenlace ocupe muy poco espacio en la representación. De no ser así, el final de la intriga carecería de la fuerza que este necesita para impresionar el ánimo del público al dilatarse innecesariamente. Por otro lado, admitir esta necesidad explica por qué muchos desenlaces de obras como *Eloísa está debajo de un almendro* requieren una breve extensión para su desarrollo. Gallud (2011: 98) afirma que

vista la importancia del nudo y la acumulación de conflictos y situaciones que brinda Jardiel, ha de insistirse en la idea de que el desenlace de una obra, la resolución de la trama y el descubrimiento del misterio deben efectuarse de forma rápida y breve.

#### 1.2.1.9. *El problema del entreacto*

Otra revolución que el dramaturgo planea en cuanto a la estructura de la representación es la consideración de que el entreacto es un error y un insulto para el autor y los actores, puesto que solo hay necesidad de descansos cuando una actividad resulta agotadora. Es decir, admitir el entreacto supone afirmar que el desarrollo de la intriga de la obra cansa y aburre. Por otro lado, la división de la representación en descansos rompe la unidad de la obra y -esto es esencial- la fantasía que emana de la misma al destinar los entreactos a una actividad tan prosaica como la publicidad.

Esta guerra abierta a los entreactos es muy elogiada por Marquerié (2006b: 10-11):

Comencemos por decir que en esta obra Jardiel ha querido salir al paso de una absurda y tópica costumbre: la de partir la representación en dos entreactos. *Tú y yo somos tres* es una obra revolucionaria y renovadora dentro de los límites de nuestro teatro actual. En ella solo hay un entreacto. Jardiel dice, y con razón, que si la obra sabe avasallar suficientemente a los espectadores, no hay ninguna necesidad de que salgan dos veces al vestíbulo o a los pasillos a fumar sus cigarros o a comentar -casi siempre de un modo pueril- las incidencias de la trama. Esto aparte de que si el autor tiene el necesario poderío de imaginación para nutrir la acción de la obra con situaciones, pensamientos, intriga y frases suficientes, para que el espectador permanezca contento en su butaca durante el tiempo que dura cada acto, el segundo descanso es absolutamente innecesario, como sucede en los cines.

#### 1.2.1. 10. *El distanciamiento*

También resulta renovadora la aplicación que hace Jardiel de la técnica del distanciamiento en *Carlo Monte en Montecarlo*, comedia en la que la presencia del apuntador comentando el desarrollo de la escena genera un efecto sorpresa; esta búsqueda de la ruptura con lo esperado se vuelve a repetir en la presentación que hacen los personajes de sí mismos en *Angelina o el honor de un brigadier*, obra en la que cada uno aprovecha el tiempo que le corresponde para desvelar algunos motivos argumentales. Esta manera de proceder tanto en un caso como en otro -el apuntador y los personajes que desvelan algunas claves de la intriga- traen a la mente algunos procedimientos que Bertolt Brecht utiliza con el fin de conseguir su ansiado distanciamiento. Díaz de Castro (1999: 36) considera estos dos ejemplos como un acierto de Jardiel: “Estas autopresentaciones, [...] unidas al papel distanciador de la música, mantienen una atmósfera carnavalesca de gran efecto en el espectador de todos los tiempos”.

Díaz de Castro (1999: 35-36) afirma que

mediante la novedosa autopresentación de los personajes, Jardiel ya establece aquí el nivel humorístico y paródico en los autorretratos de estos *tipos* que, anticipando al espectador el papel que desempeñan en la obra, crean la distancia escénica requerida.

#### 1.2.1.11. *Incorporación de personajes y de estilos inusitados*

Otro aspecto interesante reside en la incorporación de entes sobrenaturales, como Pepe en *Un marido de ida y vuelta*, una obra excepcional puesto que, como señala Gallud (2011: 139),

el atrevimiento de Jardiel lleva a hacer de este fantasma el protagonista de la trama, cuando siempre antes los espectros solían ser personajes episódicos. Para crear más contraste hace que aparezca disfrazado de torero, por haber llevado ese traje en una fiesta de disfraces en el momento de su muerte.

En lo que respecta a la construcción de la figura del criado, hay que reconocer que Jardiel Poncela parte del modelo de mayordomo inglés, modelo al que supera al operar sobre este una serie de cambios:

El origen de este tipo quizá haya que buscarlo en los tópicos mayordomos sajones, aunque Jardiel los separa del concepto social de los tipos británicos, integrándolos en una libertad creativa y dotándoles de cierta excentricidad (Gallud 2011: 121).

En relación a los criados, conviene tener presentes las afirmaciones que sobre uno de ellos -Oshidori, de *Usted tiene los ojos de mujer fatal*- vierte Haro (2001b: s.p.), afirmaciones en las que se percibe cómo el dramaturgo lo convierte en una pieza fundamental de la escena como representante de la lógica de lo inverosímil.



Otro aspecto enriquecedor de la dramaturgia de Jardiel que ha sido valorado positivamente por la crítica es el haber recuperado la figura del gracioso lopesco; según Conde y Tristán (2006: XXII), el gracioso jardielesco

se integra como uno más en el conflicto que viven sus señores y acaba resultando mucho más sensato que sus amos, lo que, pese a ser un rasgo típico del gracioso lopesco, constituía toda una novedad en el teatro español de los años 30.

Cierta apuesta por la novedad supone el hecho de insertar cultismos en el habla de personajes de baja extracción social. Como atestigua Conde (1981: 37):

Pero la auténtica novedad en este terreno va a consistir en que el empleo de regionalismos y cultismos será formulado por todo tipo de hablantes: tanto por el mundo popular como por las clases altas.

#### 1.2.1.12. *Las cartas*

Resulta también original la función que reserva Jardiel a las cartas; estas, en lugar de aclarar un asunto esencial para la trama, lo que hacen es complicarlo todo más:

En el teatro tradicional, las cartas que recibían los personajes servían para aclarar situaciones, explicar antecedentes o simplemente hacer avanzar la acción. En Jardiel son origen de caos y desconcierto. En *Corazones* la servidumbre se afana en vano por leer una carta que supuestamente explicará la extraña conducta de su amo; pero, tras grandes esfuerzos, se encuentran con que la carta no aclara nada (Gallud 2011: 171).

#### 1.2.1.13. *El tiempo y el espacio*

En otro orden de cosas, hay que advertir que Jardiel no apostó por la renovación teatral en todos los aspectos; por ejemplo, señala Gallud (2011: 90) que el dramaturgo apenas aplicó su musa renovadora a las cuestiones temporales:

Pese a ello, el autor casi no explota las variadas posibilidades del tiempo del discurso y se muestra convencional en cuanto a variaciones. No existen en su teatro pausas descriptivas o digresivas, analepsis ni escenas ralentizadas, atemporalidades ni ucronías, bien porque su empleo hubiera complicado en exceso las tramas -ya de por sí complejas- provocando confusión en el espectador o bien porque Jardiel no quiso o no supo ir más allá y no se atrevió a romper la estructura habitual<sup>20</sup>.

Resulta sumamente original la apuesta por la compartimentación del espacio escénico, práctica no muy habitual en las representaciones del momento: “Varias de sus

---

<sup>20</sup>Una apuesta curiosa en cuanto al tratamiento temporal la ofrece Jardiel en el prólogo de *Es peligroso asomarse al exterior*.

comedias muestran una segmentación del espacio visual, algo no muy frecuente en aquellos tiempos” (Gallud 2011: 226).

#### 1.2.1.14. *Utilería*

Gallud (2011: 233) afirma que Jardiel mostró su originalidad en la apuesta por el empleo de una utilería que era poco frecuente en los estrenos de la época:

Prueba de lo poco habitual de los objetos que Jardiel nos muestra en sus obras y de que en aquellos tiempos no se concedía especial importancia a la utilería son las frecuentes quejas de Jardiel de que en la guardarropía de los teatros no se hallaba nunca casi nada útil y de que el *atrezzo* tenía que fabricarse para cada obra nueva.

#### 1.2.1.15. *Luminotecnia y efectos especiales*

Jardiel también muestra su apuesta por las posibilidades que le ofrece la luminotecnia en un momento en que lo habitual es la sencillez en esta práctica: “Jardiel empleó las posibilidades luminotécnicas en un momento en que a estas no se les daba excesiva importancia” (Gallud 2011: 239). En cuanto a los efectos especiales, Gallud (2011: 240) confirma que Jardiel tiene que ingeniárselas para resolver los problemas que él mismo se plantea, puesto que la escena de entonces mostraba una gran inmadurez en lo referente a este tipo de efectos:

Esto se debió a que el arte dramático de su momento estaba entonces empezando a introducir los efectos especiales en las obras -que muy pocas de ellas requerían- y no existía material utilizable ni muchas veces el conocimiento técnico para su uso. En esto, como en otros muchos aspectos, Jardiel tuvo que improvisar y resolver los problemas de efectos especiales que él mismo se había creado al escribir la obra.

#### 1.2.1.16. *El diálogo*

Sin duda alguna, uno de los avances que más se ha valorado desde un punto de vista estético es la apuesta que hace Jardiel por la renovación del diálogo fundamentado, principalmente, en neutralización de expectativas y en la guerra al lugar común. Ariza (1974: 59) señala que estos diálogos, junto con el descoyuntamiento de situaciones y la deshumanización, son las claves en que fundamentar la labor renovadora a que Jardiel somete la escena dramática. De esta manera, Ariza considera que Jardiel se convierte en el maestro del teatro del absurdo.

Oliva (1993: 207) destaca el papel del diálogo en la obra del dramaturgo aunque matiza los logros de este:

Y este es precisamente el elemento más estudiado, por lo que pasaremos por él con cierta rapidez aunque sin olvidar que es aquí en donde hallaremos buena parte de los recursos humorísticos más celebrados en Jardiel, aunque no los más originales.

### 1.2.2. *Rasgos innovadores que anuncian la dramaturgia posterior*

Jardiel, lejos de conformarse con una renovación en determinados aspectos teatrales dentro de las coordenadas y límites impuestos por la escena tradicional, busca ir más allá y anhela la elaboración de una poética teatral basada en premisas originales y nuevas. Parece asumir, según algunos analistas de su obra, la función de referente obligado para aquellas aportaciones del teatro de vanguardia. En un análisis anterior se demuestra cómo la consideración de que su obra es un referente del teatro de Ionesco determina la crítica hacia aquellos finales que rompen con lo absurdo ofreciendo explicaciones racionales. Se exponen a continuación las afirmaciones de aquellos estudiosos que consideran la obra de Jardiel como antecedente del teatro del absurdo. Por ejemplo, Cuevas (1993: 7) señala que la obra jardielesca está volcada hacia el futuro; es más, asegura que se adelanta a su época:

Se ha dicho que Jardiel se adelantó a Ionesco y Adamov en la dramatización de las situaciones extravagantes, la forja de un “teatro inverosímil”, la reducción al absurdo de conflictos y diálogos, y el aprovechamiento artístico de la provocación.

También Ariza (1974: 186) señala que es el precursor del teatro del absurdo, al menos en el contexto de la literatura española:

Pero era su camino; la creación del teatro del absurdo español a él se debe, aunque no tuvo la fuerza suficiente para encaramarse a la cumbre del teatro mundial, quizá porque no supo o no pudo, o porque no le dejaron.

Francisco Álvaro sitúa a Jardiel en las coordenadas del teatro del absurdo:

He dicho en alguna ocasión, y quiero repetirlo, que Jardiel, como después Mihura, ha servido de modelo a muchos grandes autores europeos, especialmente a los que tanto alboroto armaron con el “Teatro del absurdo”, exento la mayoría de las veces de imaginación. Pues bien, mucho antes de que esa tendencia apareciese en Europa, había estrenado Jardiel Poncela sus grandes y geniales “inventos” (cit. por Jardiel 1999: 309).

Doménech (1982: 412), para quien las obras de Jardiel estrenadas antes de la Guerra Civil lo convierten en un reconocido renovador del teatro cómico, señala que el autor mantiene puntos de contacto con Ionesco; ahora bien, esta afirmación no convierte a Jardiel en un antecedente del absurdo: “Especialmente, debemos reconocer su capacidad para extraer del lenguaje nuevos e insospechados efectos de comicidad, que con frecuencia le aproximan al actual teatro de vanguardia, particularmente a un Ionesco”.

De “nueva dimensión del “teatro del absurdo” califica Vilas (1968: 109) la labor dramática de Jardiel, de quien señala lo siguiente:

En teatro cabe destacar principalmente a Jardiel Poncela [...], quien fija las normas conceptuales y formales de un teatro de humor no igualado hasta hoy y que influye decisivamente en los autores posteriores; es una nueva dimensión del “teatro del absurdo”.

Alonso Millán y Gerardo Malla también sitúan el humor de Jardiel en las coordenadas del absurdo (cit. por Villora 2001: 4-5).

Por su parte, Domínguez Leiva (2001: 110) también convierte a Jardiel y a Mihura en antecedentes del absurdo: “Jardiel se anticipa así, tanto en su novela como en su dramaturgia, y al igual que su coetáneo Miguel Mihura, al teatro del absurdo de posguerra”.

Alás-Brun (1999: 283) reconoce que tanto Jardiel como Mihura y alguno más constituyen un frente dramático que enlazaría con las propuestas del teatro del absurdo. La comedia que hace este grupo la denomina “comedia del disparate”; dichas afirmaciones serán también matizadas por la citada autora:

En particular, voy a centrarme en autores como Jardiel, Mihura y otros, que escribieron comedias en colaboración con Mihura y colaboraron en la revista satírica *La Codorniz* durante los años cuarenta. Encuadro a este grupo de comediógrafos de posguerra en lo que he denominado “comedia del disparate”, que, en mi opinión, anticipa algunas características desarrolladas en los años cincuenta en el llamado “teatro del absurdo”.

Tanto Jardiel como Mihura se encuentran próximos a la dramaturgia de los cultivadores del absurdo:

La producción intelectual de estos autores es, por su ideología, similar a la de figuras tan insignes como Ionesco, Beckett o Adamov, por ejemplo (Abbas 2013: 55).

Otra afirmación que también será matizada es la siguiente de Conde (1981: 19) para quien Jardiel es exponente de un “absurdo lógico” cuya poética experimenta un camino inverso al recorrido por el absurdo europeo:

Elaboró un “absurdo” lógico que sigue un camino inverso al de las tradicionales producciones del absurdo. En estas se parte de un universo monstruosamente actual para crear una metáfora comprometida. Muy al contrario, Jardiel hará nacer un mundo fantástico para demolerlo hacia la realidad.

No obstante, Conde (1986: 736) considera a Jardiel como un incomprendido del teatro del absurdo español.

Al margen de Jardiel como antecedente del absurdo, algunos críticos han apostado por otros nombres; por ejemplo, la “otra generación del 27” es para Torres Cacharrón (2014: 165) un eslabón que conduce al teatro del absurdo:

Sin embargo, con él pretendemos reivindicar, de nuevo, la calidad de este “Otro 27” y sobre todo la modernidad de su humor; en él, supieron asumir el dinamismo del

séptimo arte y varios elementos de la estética absurda, anuncio de lo que sería el posterior género de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Arthur Adamov.

Antonio Robles Soler también es propuesto como precursor del absurdo:

Antonio Robles se revela como un *precursor de la estética del absurdo* -al lado de Jardiel, Neville, Mihura, López Rubio- que se desarrollará en la literatura europea décadas más tarde (Suz 2005: 198).

Y también Miguel Mihura (London 1989: 79).

Estas son las observaciones de la crítica especializada. Dichas afirmaciones convierten al dramaturgo en un precursor o antecedente del teatro del absurdo. En algunos casos, esta labor se ve matizada y limitada al considerar que Jardiel, más que ejercer una influencia sobre los autores del absurdo, manifiesta puntos de contacto con ellos. No obstante, como ya quedó dicho, la revolución del dramaturgo va más encaminada a la concepción de un teatro de lo inverosímil que a la apuesta por lo absurdo.

En efecto, Jardiel no pretende romper con las leyes lógicas ni generar malestar en el lector. A lo sumo desea conseguir que a través de su teatro se abra una puerta a la ensoñación, a lo inverosímil; y esto nada tiene que ver con la descoyuntada apuesta de Ionesco. Si el dramaturgo optase por lo absurdo, su público no reiría, se sorprendería y se sentiría objeto de una provocación; Jardiel no explicaría nada si lo absurdo fuera su objetivo y sin embargo todo queda racionalmente corroborado. ¿Qué rasgos identifican la dramaturgia del absurdo? En primer lugar la presencia de unos personajes que actúan traicionándose a sí mismos sometiéndose a comportamientos que carecen de explicación y cuya presencia en escena queda en muchos casos sin justificar; y en segundo lugar la apuesta por la renovación del lenguaje hasta convertirlo en algo inservible: la presencia de la contradicción, la paradoja, el poner fin al principio de identidad, la repetición constante de una información cuyo desarrollo se ve truncado, el juego fonético son algunas de las apuestas que llevan al lenguaje a un callejón sin salida. Esta renovación lingüística no genera hilaridad sino desconcierto en el público. En Jardiel, se encuentran a lo largo de sus escenas algunas de estas apuestas, principalmente en el ámbito lingüístico; sin embargo, lo que debería ser una provocación queda reducido a una extravagancia que se explica al final; esto muestra que el dramaturgo no se mueve en las coordenadas de lo absurdo. Su lugar en la historia del teatro reside en proporcionar a la escena de su tiempo la frescura que le otorga el manejo de lo inverosímil en la construcción de los personajes y en el engranaje de las acciones. El teatro ha de dar paso a una realidad diferente, sin relación con lo extraliterario. Esta premisa que muestra suficientemente su ascendencia orteguiana sitúa a Jardiel al margen del teatro verosímil, que no goza de sus simpatías. Gallud (2011: 67) observa que para Jardiel “un teatro verosímil es la negación completa del teatro y considera desperdiciadas las muchas y magníficas posibilidades de este si solo se emplean para elaborar este tipo de obras de estructura mezquina y de temas vulgares y cotidianos”.

Sigue afirmando Gallud (2011: 67) que

Jardiel está convencido de que la línea del telón debe ser la frontera que separe dos mundos no solo diferentes, sino dispares, opuestos, antagónicos: por un lado, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; por el otro lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico.

Análoga apuesta por reivindicar la naturaleza inverosímil del teatro de Jardiel Poncela se encuentra en José Ramón Fernández (2001: 9).

Este convencimiento de que el teatro es una puerta abierta a lo increíble -además de su desprecio hacia los entreactos- hizo posible su reacción en contra de la publicidad que se ofrecía en los intermedios rompiendo la magia del drama. Los carteles que anuncian productos de consumo, con su rabioso prosaísmo, suponen sustraer al público de esa atmósfera inverosímil que el teatro ha de lograr concitar. Para demostrar su repulsa a la publicidad, Jardiel se valió de una estratagema que Gallud (2011: 84-85) resume en estas palabras:

Por otro parte, la denominación típica de “descanso” dada a los entreactos le hería en su pundonor artístico, pues el concepto mismo era un insulto al autor y a los actores, ya que mantenía que el público va al teatro a ver las comedias y no el telón de anuncios que, con su prosaísmo y carácter esencialmente comercial, distrae el espectador del ambiente de fantasía que se le pretende dar con la obra. Para contrarrestar este efecto, Jardiel planeó unos divertidos telones de falsos anuncios, que mantuvieran constante en el público una actitud de asimilación y apreciación de lo cómico. Por desgracia tales telones nunca llegaron a usarse -por objeciones de las empresas-, aunque uno de ellos aparece diseñado en el manuscrito de *Eloísa*.

Samaniego (1984: s.p.), en su reseña a la reposición de *Eloísa está debajo de un almendro*, afirma que Jardiel renueva el teatro con poesía, humor, locura y fantasía.

Por su parte, Monserrat Alás-Brun (1999: 288) afirma que el teatro de Jardiel es un enlace entre las ideas orteguianas y ramonianas y la nueva estética que apuesta por el antirrealismo, por un lado, y, por otro, un eslabón entre el postismo de los 40 y el primer teatro de Arrabal:

En síntesis, considero que los autores y obras de la llamada “comedia de humor” deben estudiarse en el contexto del teatro europeo y de la estética de las vanguardias europeas. En mi opinión, además de ser precursores -en cierta medida y con las matizaciones necesarias- del teatro del absurdo, constituyen un enlace o puente entre las ideas orteguianas y ramonianas y una nueva estética antirrealista aplicada al teatro, por una parte, y, por otra, el postismo de los años cuarenta y el primer teatro de Arrabal, del cual podrían considerarse en ciertos aspectos como el “eslabón perdido”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>Este trabajo de Alás-Brun resulta interesante porque en él se exponen los rasgos que configuran la “comedia del disparate” y el lugar que ocupa esta modalidad en la que escriben Jardiel y Mihura en el panorama del teatro en los 40. También se analizan las causas por las que fracasó esta comedia -falta de un público cómplice y la censura-. Es interesante el que Alás-Brun llame la

Sin embargo, Berenguer (1982: 224), sin menospreciar los adelantos obrados por Jardiel, limita sus propuestas a su filiación a otros autores: “El teatro de Jardiel Poncela nos parece responder a la línea innovadora de Azorín y significa una ruptura desesperada con todo lo que sea aceptación de la realidad”.

Garrido se muestra muy contundente al dejar a Jardiel al margen de cualquier innovación, expulsándolo no solo del absurdo sino también de cualquier corriente de innovación teatral. Garrido (1993: 272-273) lo considera “como autor de un humor delirante que no llegó a la trascendencia del absurdo como método, o a la denuncia social como sistema de referentes objetivos sobre los que construir; en resumen, quedó al margen de las corrientes dominantes”.

Se ha hablado mucho de la poesía implícita en la obra de Jardiel, además de su apuesta por lo inverosímil. El absurdo -si existe en su obra- y la deshumanización no le son suficientes a Jardiel para la elaboración de una poética de la innovación; como bien señala Ariza (1974: 60), el tono poético es indispensable en su dramaturgia, que, al actuar en convergencia con la deshumanización, contribuye a dotar de originalidad una obra que pretende escapar de la realidad, como bien enseñaba Ortega y Gasset.

Otra solución novedosa y original es la representación del arte dentro del arte. Esta innovación se efectúa en la comedia *El amor solo dura 2.000 metros*, en la que el cine se encuentra inserto en el teatro como tema y motivo central. Además de las innovaciones escénicas que introduce Jardiel en esta representación<sup>22</sup>, no deja de resultar menos sorprendente el abordar de forma objetiva y distanciada el mundo y el ambiente que se respiraban en esa fábrica de sueños y de dinero en la que se había convertido Hollywood. Y no menos arriesgado es el haber apostado Jardiel por desentrañar la realidad que se esconde tras la industria del cine, rompiendo y deshaciendo los tópicos puestos en juego. El público español asistió a una visión de la meca del cine que negaba sus expectativas.

---

atención acerca de que la censura ejercida sobre la comedia de humor haya sido sometida a un proceso de ocultamiento por parte de ciertos sectores de la crítica. Es injusto *denunciar* solo los efectos nocivos que la censura provoca en un sector de la literatura de aquellos años mientras se silencian los estragos ocasionados en otras fórmulas artísticas.

<sup>22</sup> Por ejemplo, muchos personajes, utensilios inusuales en la escena de entonces -cámaras, claquetas, palabras que se oyen por la radio, etc.-, incorporación de un rodaje en el escenario, localizaciones insólitas como la cubierta de un trasatlántico (Gallud 2015: 13), etc. Torres Nebrera (1993: 246-247) afirma que en el acto tercero de esta comedia se produce el momento de máximo interés porque refleja a la perfección las relaciones que existen entre el cine y la literatura: “En este tercer acto [...] asistimos a una representación teatral que es, a su vez, la filmación de unas escenas de dos películas posteriores, sobre todo, de la película *El secreto*, cuya adaptación y supervisión ha llevado a América al novelista español Santillana, casi por igual razón que aquella por la que fue contratado Jardiel en 1932”.

La influencia del cine en su obra dramática y en la integración de lo visual y de lo narrativo en sus novelas es más que evidente<sup>23</sup>; en ellas, el texto se fragmenta en unidades mínimas con valor de *sketches*; en su teatro, su apuesta por subir a las tablas motivos de la industria del cine, la incorporación del juego de luces, la presentación de un escenario subdividido para varias acciones simultáneas o el empleo de la música para subrayar el clímax son otros tantos procedimientos cinematográficos (Prendes 1999: 291-292)<sup>24</sup>. Otra deuda contraída con el cine es que las comedias pudieran desarrollarse sin interrupciones, imitando el discurso continuo del cine: “su objetivo era que, algún día, las comedias se pudiesen disfrutar sin entreactos, de la misma manera que se ve el cine, que también en su día se había proyectado rollo a rollo” (Gallud 2001a: 137-138). A la influencia del cine hay que achacar su invento del escenario móvil con el que se esperaba imprimir una velocidad casi cinematográfica en el escenario (Gallud 2001a: 207-209). Este invento del escenario móvil no es el único pues

se incluían otras innovaciones, tales como un sistema de refrigeración (que podía emplearse para expandir por el patio de butacas olores en consonancia con la ambientación y el clima de la obra), un sistema de proscenio al revés de lo habitual (que permitía un mayor aprovechamiento de la luz de la batería) o una concha longitudinal extendida a lo largo del escenario y que facilitaba la labor del apuntador (Gallud 2001a: 208).

Amestoy (s.f.: 10) señala también la impronta que el cine imprime en su teatro:

Con relación al cine hay que decir que una buena parte de los textos de Jardiel pasados al celuloide tienen un gran éxito. Y él, un creador moderno, no renuncia a las aportaciones que el cinematógrafo haya podido hacer al teatro, por lo que al estilo se refiere. Así, contestando a un periodista, cuando Rafael Gil rueda su versión de *Eloísa...* (1943), dirá: “(Las) Diferencias esenciales entre la comedia y la película [...] son, a mi juicio: el ritmo, la velocidad y la síntesis. Y se lo dice a usted un hombre de teatro que incluso en el teatro ha comenzado a aplicar el ritmo, la velocidad y la síntesis del cinematógrafo”.

Conde (1981: 50) recuerda que los movimientos de sus personajes en el escenario cuentan con ascendientes cinematográficos:

En Jardiel estos efectos no ocultan un trasfondo metafísico, pero sí una filiación cinematográfica y muda que desde Charlot a Buster Keaton o los Hermanos Marx, asoma muchas veces en el desfile apresurado de los personajes, orientando todo ello hacia un carácter del espectáculo.

---

<sup>23</sup>La industria del cine ejerce un intenso influjo no solo en Jardiel sino también en el resto de los miembros de su generación de humoristas (Torrijos 2003: 20).

<sup>24</sup>El cine fue fuente de inspiración durante la Edad de Plata no solo para el género dramático sino también para la novela tanto en motivos temáticos como sintácticos (Barrera 2014: 177-179).



También el gusto por la elaboración de escenarios donde se muestra un espacio en perspectiva revela su ascendencia cinematográfica:

El tamaño era esencial para conseguir la debida perspectiva y una variada relación proxémica entre los actores. Era frecuente que sus interiores mostrasen diversos planos de acción. En este uso del escenario como mundo perspectivístico, creemos que pudieron ser determinantes sus conocimientos cinematográficos, que le ayudaban a perfeccionar la estética visual (Gallud 2011: 225).

Otra lección que el cine le ofreció a Jardiel es la idea de que hay que mostrar en el escenario lo que se puede ver: “Jardiel sigue el precepto cinematográfico de no relatar con palabras lo que puede contarse con la acción y la interpretación” (Gallud 2011: 94). Incluso Chaplin<sup>25</sup> le brindó consejos como los que selecciona Gallud (2011: 76):

Durante su estancia en Hollywood, Charles Chaplin transmitió a Jardiel su convencimiento de que poca cosa de calidad podía realizarse en el cine si la misma persona no controlaba a un tiempo el guión, la producción, la dirección y el montaje. Trasladado esto al mundo del teatro, significaba que había mucho que ganar, artísticamente hablando, en la reducción de las personas con capacidad de decisión sobre cualquier obra a estrenar.

Domínguez Leiva (2001: 111) señala una relación más entre el cine y Jardiel:

El propio humor gestual que inunda la novelística y la dramaturgia de Jardiel contribuye a la creación de un clima peculiar de irrealidad, cercano al desbocado cine cómico de Buster Keaton o Harold Lloyd. Los alocados personajes oscilan entre el *slapstick* cinematográfico y el puro dadaísmo, funcionando como maquinarias fuera de control, lo cual remite tanto a Bergson como a Chaplin.

García-Abad (2001: 171-172) analiza la impronta que el cine imprime en el teatro de Jardiel: el cosmopolitismo, las vidas azarosas de los personajes, la disposición de la escena, los *encuadres*, son algunas estrategias que pasan del cine a su dramaturgia. También señala García-Abad cómo en el teatro de Jardiel existen potencialidades cinematográficas (2001: 172-173) que con mejor o peor fortuna han servido de guía en las adaptaciones al cine.

Resulta interesante ver cómo Jardiel encuentra soluciones a los problemas que algunos planteamientos radicales promueven en ciertas adaptaciones al cine de algunas de sus obras (Benet 1998: 62).

Jardiel recurre al uso de las técnicas de vanguardia cuando describe la meca del cine: el humor vanguardista, la enumeración caótica de estirpe surrealista, el absurdo, etc. (Mañas 1997: 233-237). Ahora bien: el binomio Jardiel-cine no se caracterizó por una relación armónica. Como señala Prendes Guardiola (1999: 289), “a medida que Jardiel Poncela fue dedicando su producción y su reflexión literaria exclusivamente al género

---

<sup>25</sup> El conocer personalmente a Chaplin fue para Jardiel una experiencia inolvidable (Olmos 2015: 183).

dramático, se fue mostrando más crítico con respecto al cinematógrafo”. El dramaturgo manifestó una cierta prevención hacia el cine puesto que si este no era conducido bajo la dirección de una única mano rectora el resultado podría ser catastrófico. Este revisionismo crítico acerca del cine también ocupa las reflexiones de otros contemporáneos que, tras haber dedicado su tiempo al cinematógrafo realizando guiones, valoran como *un infierno* su paso por el mundo del celuloide. Los colegas de Jardiel -los de “la Otra generación del 27”- muestran su insatisfacción con un arte que los defrauda. No obstante, la experiencia cinematográfica de dicha generación goza de unas prerrogativas de las que no todos pudieron disfrutar; todos tuvieron su lugar y su hueco en el mundo del cine; ahora bien, cuando la experiencia del cinematógrafo finalizó y se produce su regreso al teatro, la “Otra” arremetió contra el primero porque en el teatro disfrutaban de una libertad de criterios de la que carecían en el mundo del celuloide (Ríos s.f.: s.p.).

Aparte del influjo que ejerce sobre Jardiel el cine, no hay que olvidar que el dramaturgo se aventuró por caminos tan originales que escasamente han sido recorridos a lo largo de la historia de la literatura. Por ejemplo, a Jardiel hay que atribuirle el mérito de haber sido de los pocos que han acometido la empresa de hacer teatro sobre tema deportivo:

Estos seis sainetes, agrupados bajo la denominación de *Teatro irrepresentable*, fueron publicados en la revista *Aire libre* (Madrid, 1925) y constituyen la primera obra literaria de tema deportivo publicada en el periodismo deportivo (Castañón s.f.: s.p.).

Sin duda alguna, otro hito en este camino a favor de la renovación literaria se hace evidente en la lucha contra el tópico. Escudero (1981: 48) afirma que

otra de las características del estilo de Jardiel es su lucha contra el tópico, contra la frase hecha que, por su empleo masivo, ha quedado convertida en cliché, cristalizada. El autor utiliza estos modismos con su sentido literal y, por lo tanto, de forma incoherente, con lo cual logra una cierta revitalización del idioma.

Este planteamiento será rescatado más tarde dando lugar a un estilo muy peculiar:

Este tipo de comicidad ha sido muy utilizado posteriormente por humoristas como Tono y Mihura, y ha caracterizado a una revista de humor que dirigió en sus primeros tiempos este último y que tiene vigencia incluso en nuestros días; se trata de “La Codorniz”, por lo cual se ha llamado a este estilo codornicesco (Escudero 1981: 49).

Esta praxis viene acompañada por planteamientos y disquisiciones teóricas donde Jardiel expone su visión del tópico:

Porque el tópico forma la costra de la existencia y cada generación nueva está en el deber de roer la costra de los tópicos para hallar los buenos filones de metales útiles que en su época se han de explotar y aprovechar en beneficio de su país (cit. por Escudero 1981: 49).

Por lo tanto, el joven, ante lo heredado ha de mantener una actitud no de acatamiento sino de investigación.

También García Ruiz (2014: 37) considera a Jardiel un autor que lucha contra los tópicos literarios. Esta guerra declarada al lugar común es un acicate para efectuar la parodia. Las palabras de Torrijos (2003: 23) son muy esclarecedoras: “Más agresivo y audaz, Jardiel arrasa los tópicos y los somete a parodia: el teatro histórico, la zarzuela, el refranero... pasan por los rayos X de su pluma”<sup>26</sup>.

Una solución que aproxima la obra de Jardiel a la de Brecht es la que se observa en la presentación de los personajes de *Angelina o el honor de un brigadier*; en esta introducción los personajes, fuera del drama, esbozan a grandes líneas cuál es su función en el título que van a representar. El efecto distanciador se respeta en la versión cinematográfica de la obra homónima; Benet (1998: 59-60) afirma que, en su paso del teatro al cine, la adaptación cinematográfica ofrece este momento de gloria:

Hay un momento particularmente interesante que puede mostrar con mayor efectividad el funcionamiento del sistema narrativo del filme con respecto a la obra teatral. Como se recordará, esta tiene un célebre prólogo en el que los personajes se presentan ante el público fuera del mundo ficcional que van a poner en pie. Como un efecto de extrañamiento que introduce a la parodia que después se va a representar, los personajes muestran un distanciamiento sobre el drama que conducirán y se permiten comentarios prolépticos que anuncian la narración. [...]. La presentación del filme ofrece una variación curiosa. Está resuelta, aparentemente, de una manera un tanto convencional, aunque menos de lo que nos puede hacer pensar a primera vista. Los personajes aparecen sacados como de fotos de un álbum familiar. Efectivamente, los protagonistas, en posición estática como si fuera de una fotografía, se animan de manera inesperada para decir las líneas de su presentación.

Todas estas innovaciones han permitido acuñar el término *jardielismo*. Para Marqueríe, el *jardielismo*

consiste en apurar las formas más desgarradas y expresivas de la ironía, la sátira y el sarcasmo. En buscar la trama y la urdimbre del tapiz de los temas engolados o trascendentales o solemnes, en reventar los tópicos y los convencionalismos sociales deformados deliberadamente con arreglo a un patrón caricaturesco o parodístico del que fue creador con acreditada patente. Y también en jugar con el miedo, con la impasibilidad, con lo desmesurado y lo ridículo, con los bruscos contrastes, con el exceso de horror, con la mezcla de lo ideal y de lo vulgar, de lo sublime y de lo chabacano -cit. por Roberto Pérez (1997: 53)-.

---

<sup>26</sup>Hay otros aciertos de menor trascendencia en los que se observa la predisposición de Jardiel a la renovación y a la apuesta por hacer lo que otros no hacen; en este sentido es ilustrativa la anécdota que rodea el estreno de *Carlo Monte en Montecarlo*, una opereta pensada e ideada para ser cantada por una compañía de comedia, en contra de lo establecido. A pesar de los vaticinios que aseguraban un fracaso rotundo, la obra triunfó (Jardiel 1999: 139-140).

Roberto Pérez (1997: 54) comenta la idea de que el *jardielismo* es algo más que una estrategia o procedimiento para hacer humor. Con ánimo de matizar el concepto en cuestión, señala que

el “jardielismo” no es un simple método, un procedimiento o una receta para hacer literatura de humor. Es posible que como receta o método haya servido a más de uno [...]. Pero el “jardielismo” es algo más: es un modo de ver la realidad, de acercarse a ella, de examinarla e interpretarla. [...] En efecto, el “jardielismo” no es otra cosa que el humor de Jardiel, es decir, la posición ante la vida de Jardiel Poncela.

Gallud (2001a: 200) también habla de *jardielismo* en los siguientes términos: “Quedaba de esta manera refrendada una nueva estética, el *jardielismo*, caracterizada por un humor violento y cuyos rasgos más destacados son la inverosimilitud, la exageración y la incongruencia, combinadas con nuevas técnicas cinematográficas”.

Concluye Gallud (2001a: 201) ofreciendo la nómina de *jardielistas*: Álvaro de Laiglesia, Jorge Llopis Establier, José López Rubio, Alfonso Paso<sup>27</sup>, Carlos Llopis, Víctor Ruiz Iriarte, Juan José Alonso Millán, entre otros. También hay que incluir a Miguel Mihura.

Jardiel Poncela era consciente de la acuñación de este término:

Yo tengo ya un público propio. Es el que agota las localidades cinco días antes del estreno, el que ovaciona frases y situaciones, el que rompe en aplausos nada más levantarse el telón al ver la disposición de la escena, [...] el que se llama a sí mismo jardielista, el que llena los coliseos cientos y cientos de noches (cit. por Gallud 2011: 70)<sup>28</sup>.

Con el fin de dar término a esta reivindicación, hay que señalar que para algunos *Una noche de primavera sin sueño* constituye el acta fundacional de la “Otra generación del 27”. Estrenada en 1927, obtiene un éxito arrollador y el privilegio de ser considerada una obra dramática nueva, original y distinta que anuncia la llegada de una nueva dramaturgia:

Y el estreno alcanza un sentido y carácter de afirmación generacional, de proclamación -aunque muchos no se den cuenta de ello-. Es la fe de vida, con definición de José López Rubio, de “la otra generación del 27”, que estará formada por un grupo -ya sabemos sus nombres- de humoristas: Miguel Mihura, José López Rubio, Edgar Neville, Antonio de Lara *Tono* y, al frente de todos ellos, Jardiel (Montero 1993: 131).

---

<sup>27</sup>Paso adopta de Jardiel el “humorismo sorpresivo, y aparentemente absurdo” (Sirera 1995: 99).

<sup>28</sup>Para ampliar la nómina de jardielistas, puede consultarse el trabajo de Gallud (s.f. b: s.p.).

Amestoy (s.f.: 6-7) señala con especial interés el beneficio que su estreno supone, pues, tras esta comedia, su camino como dramaturgo ya está trazado y cuenta, además, con el crédito que le otorga el mundo del teatro.

### 1.3. Formación

En este camino abierto hacia la revalorización de la obra de Jardiel no debe faltar el apoyo que su formación le brinda. El dramaturgo poseía una gran base cultural, además de ingenio y voluntad de renovación.

Su formación, lejos de ser ordenada y sometida a un plan, es, como señala Gallud (s.f. b: s.p.), el resultado de la labor de un autodidacta asistemático.

El ambiente en que vivió y en el que se desarrolló su infancia se caracterizó por la presencia constante del estímulo artístico. La sensibilidad estética encarnada en su madre actuó de acicate en el jovencísimo Jardiel y le abrió las puertas hacia el mundo del arte. Su madre era pintora y ejercía sobre él una labor crítica: “De la mano de su madre visitaba frecuentemente exposiciones y museos, aprendió a distinguir las obras de los diferentes pintores y adquirió casi sin darse cuenta un gran conocimiento de historia del arte y una sensibilidad artística especial” (Gallud 2001a: 20). Los consejos artísticos que aquella le ofrecía ejercen sobre Enrique una notable influencia y un inagotable magisterio que no cesará nunca, puesto que, después de su muerte, desde “el más allá”, ella le sigue dispensando su ayuda a un Jardiel ya maduro en aquellos momentos difíciles para la creación artística. Recuérdese de qué forma tan peculiar logró coronar el último acto de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*: una visita al cementerio donde reposa su madre muerta ayuda a su inspiración.

Al margen de estos hechos significativos, lo cierto es que Jardiel se forma con lecturas que más tarde darán los frutos deseados en la elaboración de sus obras. Sin duda alguna, el conocimiento de la obra de Conan Doyle (Gómez Yebra 1990: 9) es esencialmente imprescindible para la creación de esas novelas cortas y breves relatos que tienen como protagonistas a los esforzados Holmes y Harry, trasunto de Jardiel, por citar un ejemplo. He aquí más lecturas indispensables para la formación del futuro escritor: “El joven Enrique leyó a un tiempo a Dante, Dickens, Aristóteles, Arniches, Swedenborg, Ganivet, Lope, Dumas, Chateaubriand, Conan Doyle y a muchos otros, sin que sus padres pusieran trabas a su lectura” (Gallud 2001a: 18). La asimilación de varias lecturas lo convierte en un creador que es capaz de imitar el estilo de aquellos autores a los que lee. Montero (1993: 137) señala esta circunstancia:

Jardiel, a la conclusión de su novela *Amor se escribe sin hache* -una obra clave para conocer a su autor por dentro-, añade un apéndice donde figuran unas imaginarias *Opiniones que habría merecido el presente libro a algunos personajes ilustres*, en las que muestra la extraordinaria versatilidad de su arte de escritor, capaz de reproducir los estilos de otros escritores.

Esta imitación ha sido valorada positivamente por Escudero (1982-1983: 169):

Pero lo que resulta totalmente inédito en este epílogo es el apéndice donde se hace la crítica de la novela desde los puntos de vista de varios personajes ilustres imitando, además, el estilo de cada uno de ellos. Resultan realmente graciosas estas notas porque ha sabido captar lo característico de cada uno de los autores que hacen estas críticas ficticias.

Dentro de su formación no pueden faltar autores tan importantes como el italiano Pitigrilli, el francés Cami<sup>29</sup> y Gómez de la Serna<sup>30</sup>. Estos escritores dejan una huella imborrable en nuestro autor.

Gallud (s.f. b: s.p.) señala el respeto que manifiesta el autor hacia humoristas como Fernández Flórez y poetas como los hermanos Machado.

Ariza introduce unas palabras de Jardiel donde enumera sus fuentes literarias:

---

<sup>29</sup> Para un somero análisis comparativo entre Jardiel, Pitigrilli y Cami, puede consultarse Gallud (s.f. b: s.p.). La impronta de Pitigrilli se puede rastrear en el análisis de Bárbara Greco (Greco 2014a: 231-232). Por otro lado, hay que señalar la presencia de Cami en Jardiel: “Naturalmente, la mejor novela de Jardiel, *La tournée de Dios* (1932), debe mucho a las *Les Mémoires de Dieu le père* (1930), de Cami, mientras que *Las novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1928) se inspiran claramente en *Les Aventures de Loufolk Holmès* (1926)” (Llera 2007a: 32). También el magisterio ejercido por Cami en *La tournée de Dios* ha sido visto por Bárbara Greco (Greco 2014b: 79). Domínguez Leiva (2001: 105-106) amplía el magisterio y señala que “si la crítica ha recordado, al situar a Jardiel en el contexto europeo, nombres como el francés Cami o el italiano Pitigrilli [...], no se puede olvidar el contexto amplio de la redefinición del humor en los “locos años veinte” que van desde el surrealismo cinematográfico de la Keystone hasta los hermanos Marx [...]; redefinición de la que Jardiel es digno representante y que resultó decisiva para las décadas siguientes”.

<sup>30</sup> Evangelina Jardiel (1999: 74) habla acerca de la amistad entre su padre y Ramón en los siguientes términos: “Me consta que le admiró muchísimo siempre, y que su gran amistad, que la hubo y muy estrecha, comenzó en Buenos Aires en 1937, hasta entonces la amistad que tuvieron fue más superficial. Desde su reencuentro en Buenos Aires se escribían y aun estando separados no perdieron nunca el contacto, hasta el final y nunca mejor dicho, pues cuando se sintió morir Jardiel, le escribió una carta despidiéndose y mandándole un corazón rojo de cartón dentro, carta y corazón que recibió Ramón cuando Enrique ya se había ido”. Sin embargo, en una carta de Sama reproducida por Evangelina Jardiel y fechada en 1971, se desmitifica la relación Ramón/Jardiel. Señala Sama que Jardiel no fue “pombiano”; además, sus temperamentos eran diferentes. Aunque se respetaban, siempre se llamaban de usted. También asegura Sama que cuando Ramón recomendó a Jardiel al dueño de la Editorial Biblioteca Nueva, aquel ya era perfectamente conocido (cit. por Jardiel 1999: 71-74). Por otro lado, la huella fecunda de Gómez de la Serna se percibe en las puertas que le abre a Jardiel: “Gómez de la Serna le hace conocer a los innovadores escritores europeos, Pitigrilli, Cami, Bontempelli, Mateldi, Massager, Sachetti, y a ciertos futuristas colaboradores de la revista *Prometeo*” (Conde 1993: 83).

Dueño de grandes librerías repletas de volúmenes, leí al mismo tiempo a Dante y a Dickens, a Aristóteles que a Andersen, a Píndaro que a Arniches, a Ovidio que a Byron, a Swedenborg que a Ganivet, a Lope que a Dumas, a Chateaubriand que a Conan Doyle (cit. por Ariza 1974: 201).

Ariza expone que la huella de Quevedo es importantísima en cuanto al espíritu crítico; muchos conceptos y juegos de palabras recuerdan las soluciones a las que llega Jardiel; Ariza (1974: 202) concluye señalando la influencia que ejerce Quevedo en ciertos títulos de Jardiel: “Es indudable el influjo de Quevedo en los artículos “La verdad de lo que es el infierno” y “Mi visita a los dominios de los demonios”. Gallud (2001a: 49) también reconoce la presencia de Quevedo en la formación de su abuelo, magisterio que comparte también con Wilde: “Las otras dos influencias innegables en la prosa de Jardiel son Oscar Wilde y Francisco de Quevedo, a los que no escatima elogios”. Otros autores citados por Ariza (1974: 203-204) y por los que siente una profunda veneración Jardiel son: Fernández Flórez, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca y García Álvarez. De Arniches se deriva su teatro: “Tampoco hay duda de que muchos de los procedimientos de Jardiel están ya en Arniches” (Sotomayor 1998: 22). Evangelina Jardiel (1999: 78) suma el magisterio de Sileno:

La persona que más ayudó a Jardiel en el principio de su carrera literaria fue, sin duda, Sileno, el gran dibujante político que fundó y dirigió tantos años su semanario: *Buen Humor*. Creo que después de todo lo que conozco de aquella época, si mi padre llegó a ser un escritor de risa y humor se lo debemos a Sileno, sin duda. Antes de colaborar en aquella revista llevaba camino de hacerse un escritor serio y de enorme fantasía, un poco a lo Poe, con sus cuentos del “más allá” y de misterios metafísicos. El empezar a escribir en aquel semanario le obligó a encontrarse a sí mismo<sup>31</sup>.

Por su parte, Amestoy (s.f.: 3) señala la admiración manifestada hacia Cervantes y la animadversión mostrada hacia Lope<sup>32</sup>.

Continúa señalando Amestoy que Jardiel rompe con el donaire. Entre otras influencias destaca el mencionado crítico la admiración profesada hacia Wilde (Amestoy s.f.: 3) y el interés mostrado por el autor de *Old Spain* (Amestoy s.f.: 23).

Valls y Roas (2000: 14) afirman que la impronta de Wilde se ejerce debido a la semejanza de gustos: “Las opiniones de Wilde sobre el matrimonio, las mujeres, la

---

<sup>31</sup>El magisterio que esta revista ejerce sobre autores como Jardiel es vital para entender el relevo de la vieja sátira que será sustituida por el nuevo humor propugnado desde revistas como la mencionada (Rodríguez de la Flor 1990: 30-42).

<sup>32</sup>Dentro de esta línea que reivindica el magisterio de los autores clásicos se encuentran Valls y Roas (2000: 34) al afirmar que “Jardiel defendió siempre un teatro de calidad, pero que pudiera ser entendido por todos, cuyo modelo encontró en las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón”.

amistad, la experiencia o el público, formuladas siempre en un tono irónico y paradójico, las compartiría Jardiel casi en su totalidad”.

Por su parte, Miguel Martín (1997: 62-63) afirma que a Jardiel “le sedujo la novedad wildeana de ‘el arte por el arte’, la sutileza de sus diálogos y un estilo de vida ajeno al convencionalismo riguroso que le cercaba”.

Otros nombres que también se han barajado son Zurita y Haro, Navarrete Ribera y Alonso de Alcalá, autores que hacen uso del *lipograma*, juego que consiste en la supresión de alguna vocal y que también es del agrado de Jardiel (Ariza 1974: 38). El uso del eco, en verso y en prosa, que también es utilizado por Jardiel, es bastante antiguo -ya lo utiliza Juan del Encina-; la inspiración de Jardiel más inmediata hay que buscarla en las poesías de Rubén Darío “Eco y yo” y “A una colombiana” (Ariza 1974: 38).

Interesantes resultan también las figuras de Martínez Sierra y de Benavente. Sobre la influencia que este último ejerce en la obra de Jardiel, Gallud (s.f.b: s.p.) afirma que la admiración y el respeto que le tributa el dramaturgo no se deben confundir con la asunción de magisterio alguno.

Ariza (1974: 206), sin embargo, afirma todo lo contrario:

Sin que se pueda hablar con propiedad de un verdadero influjo de nuestro premio Nobel en Jardiel hay que reconocer un cierto, llamémosle, “poso” que en nuestro autor dejó la lectura o la visión del teatro benaventino, sobre todo en la arquitectura teatral y en los diálogos.

También Ariza (1974: 208) sitúa a Bernard Shaw en la encrucijada de influencias que recibe Jardiel:

También se ha hablado de Bernard Shaw como otro de los precursores del teatro de Jardiel; indudablemente ejerció un influjo directo sobre *Agua, aceite y gasolina* -como ya vimos-, e indirectamente Shaw está presente en las frases agudas, cortantes, de los personajes de Jardiel.

Por último, resta señalar el trascendental magisterio que ejercieron en la obra de Jardiel su estancia y colaboraciones en las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez*. La actividad febril a que se vio sometido el ingenio de Jardiel durante su colaboración en las revistas mencionadas ha sido puesta al descubierto por Gallud (2001a: 33), así como su reformulación del concepto *humor*:

Pero algo muy bueno para la literatura humorística española sucedió en ese año de 1922. Fue la fundación del semanario *Buen Humor*, debida al dibujante Sileno (Pedro Antonio de Villahermosa). Este abrió a Jardiel las puertas de su revista y en ella colaboraría durante años. En esta publicación y en otra de parecida tendencia, donde se cultivaba un humor absurdo y distinto -*Gutiérrez*-, se produjo el cambio radical del tremendismo al humor en su estilo literario. Además, allí conoció a Miguel Mihura, Edgar Neville, K-Hito y a otros humoristas, que formaban un grupo al que José López Rubio -en su discurso de ingreso en la Real Academia Española- denominó “la otra



generación de 1927". [...] Animado por el triunfo, trabajó como un loco en estas revistas durante 1923, escribiendo todo tipo de cosas: cuentos, poesía, teatro breve, viajes imaginarios, falsas recetas de cocina...

Los modelos literarios no se agotan con la exposición de esta nómina; hay algunos autores que ejercen un magisterio relevante en la obra de Jardiel y que con algunas contadas excepciones no han despertado el interés de algunos sectores de la crítica; es el caso, por ejemplo, de García Álvarez (Gallud s.f.b: s.p.)<sup>33</sup>. A esto hay que añadir que sus ascendientes no son exclusivamente literarios: filósofos y pensadores ejercen una notable influencia en su formación (Gallud s.f.b: s.p.).

Esta enciclopedia literaria que el joven Jardiel va atesorando a lo largo de su formación y de sus constantes lecturas, que lo dotan de una excelente competencia que será actualizada en su quehacer literario, le confiere un espíritu crítico que lo capacita para la emisión de juicios independientes y autónomos. Así lo señala Gallud (2001a: 19) a través de estas palabras:

Y, además, la pronta lectura de todo tipo de autores -antes de verse influido por ideas ajenas- desarrolló en él una profunda capacidad crítica y una independencia de juicio envidiables. Aprendió a valorar a la literatura por sí misma y no por otras consideraciones de prestigio.

Más adelante, señala que Jardiel

no duda, en cambio, en desmitificar a los clásicos cuando lo considera oportuno, asegurando, por ejemplo, que Homero solo escribió "folletines de peripecias" o que Cervantes, como autor, era notoriamente inferior a los grandes de su generación, a saber: Lope, Góngora y Quevedo, quienes, si se levantaran de su tumba y encontraran a Cervantes erigido en príncipe de las letras castellanas, serían presa de tal ataque de risa que se volverían a morir inmediatamente. Tampoco se dejó deslumbrar por las vanguardias intelectuales del exterior, a menudo reverenciadas de forma casi fetichista: "Lo que le ocurre a Sartre es que se da unos atracones de cocaína que le dejan hecho un trapo existencial" (Gallud 2001a: 50).

---

<sup>33</sup> Para poner fin a este repaso de las principales fuentes en que se nutre el genio de Jardiel, resulta oportuno hacer una mención especial a un autor cuya influencia sobre el dramaturgo ha pasado desapercibida ante la crítica. Se trata de Laurence Sterne, autor de *Tristram Shandy*. En efecto, las reminiscencias de esta novela en la prosa del creador de *Angelina o el honor de un brigadier* son muy llamativas: las llamadas de atención y los diálogos con el lector jalonan las páginas de uno y otro autor; la digresión pone a prueba la paciencia tanto del lector de Sterne como del de Jardiel; los juegos tipográficos y la presencia de páginas en color negro son también algunos hallazgos que el comediógrafo adopta del novelista irlandés. Por todo esto, es necesario revisar las fuentes de Jardiel Poncela con el fin de averiguar si entre sus ascendientes literarios se encuentra la novela de Laurence Sterne.

Además, llegó a elaborar pronósticos certeros sobre el éxito de algunos autores que por entonces eran jóvenes guiado por sus acertados juicios estéticos provenientes de ese agudo espíritu crítico: “De entre los dramaturgos jóvenes pronosticó el éxito seguro de Alejandro Casona, Joaquín Calvo Sotelo y Antonio Buero Vallejo” (Gallud 2001a: 54). También descubre a uno de los más grandes cómicos de la escena española:

En aquel estreno [*Los ladrones somos gente honrada*], Jardiel “descubrió” a Fernando Fernán-Gómez, meritorio hasta el año anterior, con un sueldo de tres duros por aquellos días. Tuvo confianza en sus capacidades histriónicas y le dio un papel de gran responsabilidad, en contra de la opinión de muchos. Fernán-Gómez cumplió de sobra las expectativas de su protector, hizo una gran interpretación y se “colocó” ya para siempre en la profesión (Gallud 2001a: 147).

#### 1.4. *La apuesta por el riesgo*

En estrecha relación con ese espíritu crítico de que se beneficia la obra de Jardiel como respuesta a su formación, ha de plantearse esa autosuficiencia que lo lleva a romper con el camino ya trazado en colaboración con Serafín Adame. El individualismo de Jardiel aflora no solo en sus opiniones críticas sobre cualquier aspecto relacionado con la literatura, sino que también deja su carta de presentación en ese riesgo que asume al apostar por la renovación de su estética. En una carta que Jardiel envía a su hermana fechada el 19 de octubre de 1921, Jardiel le confiesa que desea triunfar en soledad sin colaborar con García Álvarez, a quien esta le había recomendado; muestra de ese espíritu individualista son estas palabras de Jardiel: “La otra razón es que yo tengo el decidido propósito de triunfar solo, que es el verdadero triunfo” (cit. por Jardiel 1999: 46). Esta actitud de quien se siente seguro de sí mismo parece vertebrar la vida de Jardiel; así lo atestigua Gallud (2001a: 35): “Tampoco perteneció nunca a ningún sindicato, grupo, sociedad, círculo o asociación de tipo alguno. Fue total y plenamente individualista en su vida y en sus ideas”. Este individualismo lo llevó a no adherirse a ningún manifiesto vanguardista, a pesar de que su obra se rige por las coordenadas de los ismos (Gallud 2001b: 6).

Gallud (2001a: 36) afirma que

este individualismo le llevó en lo político a no apoyar ninguna ideología y en lo artístico le dio un sentido orteguiano de aristocracia, lo que le hizo afirmar con el poeta latino: *Pulchrum est paucorum hominum*.

Maravillado se muestra un compañero de generación, López Rubio (2003: 69-70), ante la decisión adoptada por Jardiel de cerrar un periodo en su dramaturgia para abrirse a nuevos caminos:

La asombrada dentera que me produjo, desde el nivel de mis todavía débiles ilusiones, que aquel muchacho escribiese tal cantidad de títulos en tal diversidad de géneros, no fue menor que la sorpresa que me causó su bravura cuando supe, poco tiempo después, que Enrique había cedido por entero a Serafín Adame aquel cúmulo de

obras, más del término medio que un autor español prolífero suele escribir en toda su vida. Rechazar todo lo hecho para volver a partir de cero, para bucear en otras aguas todavía inexploradas, sin más armas que sus brazos jóvenes y una fe absoluta en sus propias invenciones. Quemar sus naves anteriores para poner el pie en la tierra caliente del teatro -selva oscura-, sin contar más que con un exacto sentido de la orientación para encontrar la “derecha vía”. Había dado un salto en el vacío. A los veinte y pocos años es hazaña memorable que define la fuerte personalidad de Enrique Jardiel Poncela. Es el triunfo de la fe en sí mismo y del coraje que la acompañaba.

Su espíritu independiente le hace asumir el reto de ir más allá en la renovación estética. Gallud (2001a: 34) presenta ese momento en que su abuelo opta por abrir nuevos caminos olvidando los ya transitados:

Así siguió todo durante dos años, hasta que en 1926 Jardiel sufrió una crisis estético-existencial. Lo sucedido fue que, en lo referente a su producción literaria, alcanzó la convicción de que todo cuanto llevaba hecho era de pésima calidad. Especialmente la obra teatral que había escrito en colaboración. Tomó entonces una determinación heroica y sin precedentes en el mundo de las letras: ¡regaló a su colaborador medio centenar de comedias! ¡Que ya es regalar! El principal beneficiado con la censura que el autor hizo de sus obras fue Serafín Adame. Bien es cierto que estas comedias, sin ser grandes éxitos ni rotundos fracasos, les habían asegurado a los dos ingresos fijos y un cierto reconocimiento en el mundillo teatral, y a sus autores se les consideraba “jóvenes comediógrafos con porvenir”. Pese a ello, Jardiel decidió romper aquella “sociedad literaria” que parecía funcionar tan bien.

Más adelante, Gallud (2001a: 73), al analizar el éxito cosechado en el estreno de *Margarita, Armando y su padre*, observa que Jardiel no quedó contento con esta pieza a la que consideraba como obra de calidad menor; por el contrario, él

quería hacer un teatro magnífico y revolucionario y, además, creía estar seguro de cómo se podía conseguir. Por ello, decidió no volver a claudicar en lo que a calidad se refería y se prometió a sí mismo no apartarse otra vez de su plan literario.

También enumera Gallud (2001a: 73) en qué para todo esto y añade que la “dignificación del humor” se efectuaría mediante la novedad de los temas, el diálogo renovado, la omisión de antecedentes y la originalidad en las situaciones, en los enfoques y en el desarrollo. De esta forma, logra Jardiel despegarse de lo convencional y obsoleto: “Todo ello conducía a una nueva concepción del arte escénico, lejos del costumbrismo, del sainete y de lo trillado, elementos que Jardiel consideraba ya caducos” (Gallud 2001a: 73). Pero para llevar a cabo este plan, Jardiel era consciente de que no había que olvidar al *respectable*; es más, sabía perfectamente que había que educarlo en el nuevo teatro, poco a poco, paulatinamente. Decía Jardiel (cit. por Amestoy s.f.: 4.) que “el autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existe aún”. Jardiel pretende luchar por conseguir un nuevo teatro sin destruir el viejo y en esta visión de futuro ha de tener en cuenta a ese público al que hay que educar. Lo tenía muy claro, pero ¿lo consiguió realmente?

En estas palabras con que concluye este epígrafe se percibe el riesgo que el dramaturgo asume al estrenar *Angelina o el honor de un brigadier*, una obra que cosechó el aplauso de un público para el que el drama post-romántico ya no significaba nada. Esta apuesta por lo trasnochado y por lo caduco es un síntoma de un espíritu que no retrocede ante nada:

Creo, ahora que ya lo doy por “repensado”, que *Angelina* es un fruto teatral verdaderamente extraordinario. Sobre todo si pensamos que los aplausos procedían de un público que ya no valoraba el teatro post-romántico y estaba alejado de los supuestos que la comedia escarnece (Zamora Vicente s.f.: s.p.).

## 2. Reivindicación de la novela larga, corta, del cuento y del microrrelato

Tras este primer acercamiento a la obra de Jardiel, es necesario abordar la tarea de rehabilitar su obra en prosa. Este capítulo se centra en analizar el interés que tanto la novela larga y la obra en prosa breve (novela corta, cuento y microrrelato) han despertado en la crítica especializada. Con el objeto de dar claridad a la exposición, se hace necesario articular el presente capítulo en dos epígrafes.

### 2.1. *La novela larga*

Las razones que avalan el estudio de esta producción en prosa son de tal contundencia que ellas mismas se erigen en argumentos poderosos para la consecución del objetivo. La primera razón es que frente a la gran cantidad de investigaciones sobre la obra dramática los estudios dedicados a la prosa son bastante escasos -esta situación se hace más grave si se dirige la mirada a lo publicado acerca de la novela corta y del cuento-. La referencia a la producción teatral es obligada incluso en los estudios que se han dedicado a sus novelas. Por ejemplo, Domingo (1973: 138) señala que “su popularidad, y la estimación de la crítica, dedicada a revalorizar su obra con posterioridad a su muerte, se la debe a su producción teatral”. García De Nora (1979: 258) también considera que es la producción teatral la que le ha otorgado a Jardiel el lugar que este ocupa en la literatura nacional, de tal manera que es “conocido ante todo, en su madurez, como cultivador de un teatro cómico muy popular, y no exento de valor y originalidad”. Por último, esta apuesta por el teatro obliga a Santiago Vilas (1968: 14) a no abordar el análisis del Jardiel novelista “porque reconozco que su principal inclinación ha sido el teatro”. Alemany (1988: 38) hace notar cómo la incongruencia en lo referente al tratamiento de la novela y del teatro alcanza también hasta los defensores de Jardiel. Este es el caso de Rafael Flórez, quien realiza un panegírico tanto del Jardiel novelista como del dramaturgo, concluyendo que tan importante es su aportación en prosa como en su obra teatral. Sin embargo, Flórez (1969: 61-72; 1993: 127-156, 167-181) analiza y glosa su dramaturgia con cierto detalle mientras que estudia su obra novelística superficialmente. Además, algunos afirman que la novela es inferior al teatro, pues en la narrativa no hace más que prolongar el ataque a la mujer (Domingo 1982: 111). Greco (2014a: 229) afirma:

Su importante papel en la elaboración de una dramaturgia basada en el *nonsense* y en lo inverosímil, que anticipa y preanuncia el teatro del absurdo, ha llevado la crítica a interesarse principalmente en este ámbito de su producción, desatendiendo su obra novelística.

No obstante, hay voces que se han decidido por la reivindicación de la producción novelística; este es el caso de Montero Padilla (2001a: 10), quien realiza un panegírico de la obra en prosa de Jardiel en el marco del centenario de su nacimiento.

Esta situación ha sido varias veces observada y analizada; por ejemplo, Roberto Pérez (1999: 19) desvela el silencio que algunos libros especializados en literatura han vertido sobre la novela de Jardiel: “Buena parte de Historias de la Literatura ni siquiera hace mención de la obra novelística de Jardiel Poncela”. Ya es hora de que este género salga del ostracismo al que se le condena.

Por otro lado, la novela de Jardiel no solo es víctima del silencio; la infravaloración también es un aspecto que sufre la obra en prosa del dramaturgo; Alemany (1988: 41) afirma que la novelística de Jardiel ha sido minusvalorada por parte de la crítica no solamente por su esencia juvenil y por su escaso desarrollo y madurez, sino también por el carácter humorístico que impregna su obra:

Todas estas circunstancias intervinieron, sin duda, en la infravaloración que la novelística de Jardiel sufrió por parte de la crítica. Y a todas ellas habría que añadir otra ya mencionada anteriormente: su condición humorística, que le confería una categoría marginal.

El argumento de que la contribución al género novela por parte de Jardiel es breve se ve avalado por la idea de que su última novela, *La tournée de Dios*, es considerada por algunos como la cima de su novelística (Greco 2014b: 76)<sup>34</sup>; es decir, Jardiel abandona el género por haber conseguido expresar en su última aportación una perfección insuperable.

Bastante contundente se muestra García De Nora (1979: 257) cuando, al analizar la suerte que corre la novela de humor de preguerra, señala que se puede rescatar esta narrativa en la medida en que ha abandonado todos sus presupuestos teóricos; como ejemplo propone el caso de Jardiel Poncela, que para el citado crítico no llega a asumir hasta el final sus compromisos estéticos, dando marcha atrás en las renovaciones formales:

De aquí nuestra relativa estimación por una obra muy menospreciada antes, como la de Jardiel Poncela, que aprovecha -sin tomarlas en serio- las técnicas y postulados formales de la literatura de vanguardia, pero “retrocede”, en cuanto a sus intenciones y a su agresividad crítica, a una posición más cercana a Fernández Flórez que a Gómez de la Serna.

Y más contundencia se observa en el siguiente comentario del citado historiador cuando rechaza la aplicación del marbete *novela* para las narraciones extensas de Jardiel: “tanto este último como sus libros anteriores solo convencional y aproximativamente

---

<sup>34</sup> McKay (1974: 90) considera que esta novela es la mejor.

pueden pretender la etiqueta de “novelas” que el autor mismo les adjudicó, acaso como un rasgo humorístico más”<sup>35</sup> (García De Nora 1979: 263-264).

Pero, ¿qué supone para Jardiel la novela? ¿Qué le reporta a Jardiel el cultivo de este género? Roberto Pérez (1997: 25-26) señala la normalidad que supone que

Jardiel Poncela se sintiese mucho más inclinado a escribir novelas que teatro, aunque este siempre se le presentó como un reto a superar, inmerso como estaba en un mar de envidias y rencillas. En todo caso, volver a la novela siempre resultaba un alivio [...]. Ciertamente, las novelas de humor constituían para Jardiel la mejor expresión de su vocación de escritor. El género en el que podía expresar, sin temor al “pateo” envidioso, su íntima actitud frente al mundo y la vida, con la seguridad de que siempre habría entre los lectores almas gemelas que pudieran comprenderle en profundidad. Lectores inteligentes que no se iban a quedar en el cascarón del chiste gracioso, sino que interpretarían lo que en último término expresa la novelística jardielésca: la acre y fragmentada cosmovisión de su autor. La novela de humor se convierte así en código para iniciados.

Como destaca Roberto Pérez, Jardiel obtiene grandes compensaciones en el mundo de la novelística, compensaciones que son muy diferentes a las que puedan derivarse de la práctica teatral. La libertad con que expresa su manera de ver la vida y la complicidad del lector inteligente eran dos razones poderosas que no podía obviar un espíritu como el de Jardiel. Esta circunstancia le hace sentirse más atraído por el lector de sus novelas que por el público de su teatro.

Sin embargo, Alemany señala el escaso interés que manifiesta Jardiel por la teorización de la novela. Es como si este género no fuese “su medio primordial de expresión” (Alemany 1988: 40). Más bien ese lugar lo ocupa el teatro. El cultivo del género novela

se debe a decepciones teatrales, y que acude repetidamente a refugiarse en él cuando sufre descalabros escénicos: no es casual, pues, que su ciclo narrativo coincida con la

---

<sup>35</sup> El descoyuntamiento de las acciones planteadas es un argumento utilizado con el fin de negar la naturaleza novelística a esta producción de Jardiel. Sin embargo, el autor introduce algunas técnicas cubistas que permiten la renovación de la novela. Como consecuencia de la aplicación de la poética del Cubismo, el discurso novelístico se fragmenta en pequeñas unidades y la construcción del personaje se realiza en función de un montaje de rasgos de diversa índole y procedencia. De ahí se pasa a la inclusión de materiales no literarios de raigambre cubista y al juego tipográfico, no exento, en cierta medida, de una intencionalidad crítica ante lo que se considera un uso excesivo de una vanguardia trasnochada. Por lo tanto, no hay que ver en la novelística de Jardiel la apuesta por un descoyuntamiento arbitrario y carente de sentido sino la aplicación del Cubismo y de uno de los pilares esenciales de la Vanguardia: el gusto por lo fragmentario (François 2008a: s.p.). Seaver (1985: 111) afirma también que Jardiel presenta en sus novelas una estructura poco tradicional.

etapa de su juventud, cuando todavía no había afianzado su prestigio en el teatro, y que al alcanzarlo tempranamente, tempranamente también abandone la novela; y es posible asimismo que ese condicionante juvenil de su novelística haya contribuido al relativo menosprecio por parte de la crítica de una obra que nunca tuvo oportunidad de desarrollar posteriormente con mayor madurez y reposo (Alemany 1988: 40-41).

Parece acertado afirmar que el abandono a que la crítica ha sometido la novela de Jardiel se debe a su temprano éxito en el mundo teatral, medio que, al constituirse en la forma de expresión de Jardiel por excelencia, lo convierte en dramaturgo antes que en novelista. Sin embargo, para Gallud (2001a: 154) la causa del abandono de la novela reside en otro aspecto:

La razón de este giro en su producción literaria -aparte de su natural fascinación por el teatro y su propósito de dignificar este arte- ha de hallarse en la actitud gubernamental ante sus obras. Él no sabía escribir pensando en la censura y no tenía sentido hacerlo si luego la obra iba a ser prohibida o mutilada. Sus cuatro novelas principales fueron prohibidas en 1936 por el gobierno de izquierdas de la República, que las consideraba demasiado de derechas. Pero lo paradójico del caso es que el gobierno del general Franco también las prohibió porque eran ¡demasiado izquierdistas!

Evangelina Jardiel (1999: 119) coincide con Gallud acerca de la opinión que las novelas de Jardiel le merecieron a la censura y de cómo el silencio que se extendió por esta producción fue determinante a la hora del abandono del cultivo del relato extenso:

En 1936, en España prohibieron sus novelas los dos bandos enfrentados en la guerra, y terminada esta el bando triunfador se las siguió prohibiendo. No viendo ya jamás levantada la censura de ellas. Se fue antes de que esto ocurriera y se fue en el 52. Esta censura le hizo olvidarse de la novela. A él le gustaba mucho, disfrutaba escribiéndolas, pero decía: -¿Para qué, si me las prohíben? No sé escribir pensando en la censura.

Sánchez García (2001: s.p.) apunta estas tres causas como factores determinantes para el abandono del cultivo de una novela que les reportó fama y dinero a él y a su editor: la censura, las incursiones en el mundo del cine y la entrega al teatro. Kunz (2011: 164) añade también el cansancio como posible causa del abandono de la novela; junto a esta circunstancia se encuentran el consabido cultivo del teatro como género que reporta beneficios lucrativos y el problema de la censura<sup>36</sup>.

Gallud (2001a: 65) insiste en la idea de que en la novela encuentra más oportunidades para la satisfacción personal que las habidas en el teatro: “Jardiel se puso en seguida a escribir de nuevo. Sin embargo, decidió dedicarse por el momento a la novela, que le producía muchas más satisfacciones”.

---

<sup>36</sup>Esta censura también alcanzó su teatro y dependió de la diversidad de familias ideológicas que se aglutinan en torno a Franco (Muñoz 2001: s.p.).

Kunz (2011: 164) sostiene que

lo que sin duda se puede afirmar es que la novela le ofreció posibilidades distintas de las del arte dramático para mostrar todas las facetas de su talento humorístico, v. gr. en las descripciones, las peripecias y los comentarios metatextuales, la parodia de los estereotipos de determinados discursos y la intercalación de una amplia variedad de textos no literarios (tarjetas de visitas, menús de restaurantes, artículos periodísticos, anuncios publicitarios, etc.), y el particularmente original uso de ilustraciones (Serrano Asenjo, 1988) y de recursos tipográficos (p. ej., letras de tamaños y formas diferentes), ya que aprovechan la visualidad del texto impreso y el espacio de la página. Y claro está, a todo esto se añade la ingeniosidad de los diálogos que revelan la gran experiencia teatral del autor.

Cécile François (2008b: s.p.) ofrece suficientes datos comparativos que conducen a la conclusión de que el teatro y la novela le plantean al autor exigencias diferentes. La analista afirma que el paso de la novela al teatro conlleva una serie de cambios que afectan a la construcción de los personajes, elaboración de motivos, etc. En conclusión, afirma Cécile François (2016: 257) que en la adaptación teatral Jardiel abandona el humor corrosivo.

La razón que obliga a Jardiel Poncela a la elaboración de un planteamiento diferente para la comedia estriba, según Cécile François (2008b: s.p.), en la recepción del público. Jardiel ha de limar las asperezas que en la novela se producen.

Sin embargo, Gómez Yebra (1990: 39) asegura lo contrario, es decir, Jardiel se siente más atraído por el público de su teatro que por el lector de sus novelas. Roberto Pérez (1993: 46-47) asegura que el autor se relaciona con el lector de la novela y del cuento de manera distinta a como lo hace con el público de su teatro:

La comedia, como espectáculo y pasatiempo, no daba lugar a la confidencia, a la sinceridad personal, al desvelamiento de los repliegues interiores, que Jardiel Poncela, sin embargo, necesitaba trasladar a sus textos. La novela, incluso el relato corto en más de una ocasión, servía de desahogo al escritor, y se convertía en un vehículo de su sinceridad crítica, en muchas ocasiones con rasgos autobiográficos.

De análoga opinión es Asunción Galindo (1996: 414), quien considera que Jardiel concede más importancia a su novela que a su obra dramática:

También esta interpelación a los lectores y a su inteligencia es otra de las constantes prologales de Jardiel, directamente relacionada con su tarea novelesca a la que concedía más importancia que a la dramática.

Al margen de estas consideraciones, hay certeza de que su novela no comparte con el drama ciertas exigencias en lo referente a las competencias que ha de reunir el escritor o las soluciones que la novela puede ofrecer allí donde el drama muestra sus limitaciones.



Las competencias de un dramaturgo son menos exigentes que las del novelista; según Jardiel, es más fácil escribir teatro que novela. Para dedicarse a la prosa hay que saber escribir; para hacer teatro, no. Escudero incluye algunas reflexiones que Jardiel disemina acerca de la escritura del teatro; en ellas, Jardiel incide en lo fácil que es escribir comedias puesto que con la representación se suplen aquellas dificultades que se le plantean al escritor en otros géneros, amén de lo innecesaria que resulta la cultura para el dramaturgo pues este puede crear sin ella:

“La literatura dramática solo es instinto”; “Para escribir teatro no es absolutamente indispensable saber escribir”; “Un hombre inculto puede lograr éxitos escribiendo para el teatro; un hombre culto, también, pero a condición de que sepa olvidarse de toda su cultura”; “El teatro... por su esencia íntima y por la circunstancia espectacular en que se desenvuelve, suple con recursos artificiales las dificultades naturales que, comúnmente, se alzan ante el escritor de otros géneros” (cit. por Escudero 1981: 14).

Escudero (1981: 26) concluye más adelante que el teatro de Jardiel es cómico mientras que su novela es humorística. A esta tesis se opone Gallud (2011: 50) señalando que lo humorístico “-con su contenido de índole reflexiva, intelectual e incluso poética- se halla en muchas de las producciones de Jardiel”.

De todo lo anterior, se deduce que la dificultad a la hora de escribir no se encuentra en la dramaturgia, sino en el resto de los géneros; es en ellos donde se evidencia la talla de un escritor.

Roberto Pérez (1993: 45) señala que a Jardiel los dramaturgos le merecían una opinión no muy positiva pues no los consideraba escritores: “En general la impresión que Jardiel tenía de los autores de teatro era negativa. Para él los autores teatrales no eran escritores, con la excepción de Benavente y Martínez Sierra”. El mismo Jardiel también era una excepción; era un escritor que sabía y conocía su oficio y por ello publicaba sus obras teatrales acompañadas de unas reflexiones que les confieren una mayor entidad literaria:

Jardiel Poncela tiene a gala ser escritor, no solo autor de teatro. Y para ser escritor hay que publicar libros, no comedias. Esta distinción entre comedias y libros aparece en todos los textos que venimos manejando, de manera que no requiere mayor explicación. Sí hemos de añadir que Jardiel no publica nunca sus comedias de modo aislado. Todas ellas van acompañadas de ensayos, de prólogos, de explicaciones histórico-biográficas, que ponen de relieve el interés del autor por aproximar esas ediciones a lo que se consideraba libro, demostrando a la vez que él, a diferencia de la mayor parte de los autores, sabía escribir (Pérez 1993: 45).

En cuanto a las soluciones que la novela aporta a los problemas que se derivan de los planteamientos inherentes a la práctica teatral, hay que admitir que aquella se muestra preparada para abordar los interrogantes que se le plantean a Jardiel en su dramaturgia y que son los siguientes: el humor, resolución o no de los motivos inesperados, lo inverosímil, lo absurdo, los comentarios autoriales y la autocensura. El tratamiento del humor es muy diferente en la novela y en el teatro (Ariza 1974: 141; Escudero 1982-1983:

208-210; Pérez 1997: 22-24). Parece ser que el auténtico y genuino humor de Jardiel -el intelectual- está presente en la primera y ausente en el segundo. El humorismo se nutre de la complicidad del receptor al que continuamente seduce y apela; este receptor cómplice solo adquiere pleno sentido en la novela, pues desde ella el autor puede mandarle mensajes y guiños que dirijan su lectura por el camino adecuado y correcto. En cambio, el humor más directo y del que no se precisa respuesta reflexiva alguna es más propio de la comedia. Resumiendo: más reflexión en la novela y menos en el teatro (Pérez 1993: 48).

Por otro lado, los motivos inesperados que tanto se presentan en su teatro como en su prosa reciben un tratamiento diferente según el género donde se encuentren. En el mundo del drama aquellos se resuelven abordando una explicación racional que otorgue la verosimilitud que el público reclama y exige (Oliva 1993: 203-204). Para algunos, esta circunstancia resta credibilidad al arrojo que experimenta el dramaturgo, arrojo que en un principio apuesta por la innovación pero que se viene abajo al retroceder y al no ser capaz de asumir ciertos riesgos. En cambio, en la novela, al estar esta exenta de los condicionantes del teatro, ofrece bastante holgura y juego para que las renovaciones no choquen con límite alguno. De esta forma, los motivos inesperados e inverosímiles no tienen necesariamente que venir justificados racionalmente. Muchos de ellos quedan sin resolverse, con lo cual el lector los ha de aceptar como un elemento más del imaginario que construye toda novela.

Lo inverosímil y el absurdo fueron admitidos en su novela pero se toparon con la incompreensión del público teatral, como bien señalan Valls y Roas (2001: 29):

Si bien toda esa inverosimilitud y absurdo de sus novelas fueron muy bien acogidas por los lectores, el teatro de Jardiel, por el contrario, topó con la incompreensión y, en varias ocasiones, con el rechazo de un público y de unos críticos quizá no suficientemente preparados para aceptar los atrevimientos de su autor.

Los parámetros por los que se regía el teatro de entonces eran tan estrechos para las soluciones originales de Jardiel que estas se vieron confinadas en el género novelesco, más apto para la ensoñación y con más posibilidades para la representación de tales innovaciones. Y sin embargo, la apuesta por lo inverosímil en la comedia está ahí. Esta tendencia a plagar de motivos inverosímiles su teatro ha sido una de las razones por las que Jardiel no aborda los problemas sociales de su entorno contemporáneo puesto que él apuesta desde sus comedias por la ensoñación y lo increíble. No ha de verse en esta práctica y en esta apuesta una actitud complaciente con el régimen franquista sino un afán y un deseo de continuar con el humor de preguerra y con las vanguardias del momento. Antes y después de la sangrienta contienda, Jardiel se mantiene fiel a su compromiso como escritor de vanguardia. Valls y Roas (2001: 49) describen la situación en que vive el dramaturgo tras la guerra:

Finalizada la Guerra Civil, Jardiel regresa a Madrid y vuelve a estrenar con éxito. Continúa desarrollando su idea de un teatro inverosímil, alejado del supuesto compromiso social que la posguerra exigía, aspecto que le ha sido reprochado por buena

parte de la crítica y de los estudiosos de nuestra literatura contemporánea; aunque no debe olvidarse que Jardiel jamás se había mostrado antes como un artista comprometido al uso. Su compromiso era contra las costumbres opresivas y las relaciones sentimentales románticas, contra el lenguaje trasnochado y los tópicos que invadían la vida cotidiana. Su interés fundamental seguía estando en el humor, en ese “teatro deshumanizado”, inverosímil, alejado de todo realismo.

Otro rasgo que separa la novela del teatro es el hecho de que en la primera Jardiel utiliza los comentarios autoriales con el fin de ironizar acerca de su labor como creador; esta distancia entre el autor y su labor es una fuente más de comicidad (Gil 2012: s.p.). Por último, se encuentra la autocensura a que se somete el mismo Jardiel. En su teatro, no puede manifestarse tal cual es, con sus ideas y su concepción de la vida. Dispuesto a triunfar en el mundo de las candilejas, Jardiel se ve obligado a atemperar su acritud y su pesimismo vitales puesto que no ignora el hecho de que al público del teatro hay que ahorrarle sufrimientos, sustraerle penas y aislarlo de la crueldad -de ahí la tan criticada evasión que practica el dramaturgo-<sup>37</sup>. Muchos analistas de su obra aseguran, por lo tanto, que el Jardiel que se presenta en el teatro es muy diferente del que se vislumbra en la novela. En esta, se siente más seguro, más sincero; para él este género cuenta con la presencia al otro lado de un lector que lo conoce, que sabe cómo es, que sabe discernir las llamadas de su humor inteligente. Jardiel adopta ese tono de confidencia en su novela puesto que cuenta con la complicidad de su lector, al que constantemente seduce y apela, no solo en esas verdaderas confesiones en que se convierten los prólogos que preceden a sus novelas, sino también a lo largo de las mismas. En esos momentos, aflora -según algunos- el verdadero Jardiel, con sus ilusiones y frustraciones, su relativismo y su pesimismo<sup>38</sup>.

Roberto Pérez incluye las siguientes reflexiones que realiza el mismo Jardiel sobre el alcance de la novela y del teatro y acerca también de la autocensura a que sometía su obra dramática: “En las novelas he dejado correr mi rabia. En las comedias no la he dejado aparecer, porque le hubiera sido antipática a la sensibilidad “sui generis” del público teatral” (cit. por Pérez 1993: 47).

Por otro lado, la relación que mantiene Jardiel con el lector en la novela no se puede desarrollar con la misma intensidad en el teatro. Su humor se basa en la constante apelación al receptor, que queda incorporado en muchas ocasiones como personaje en la ficción. Los guiños que el autor dirige a su lector son una invitación para que este no se quede en el chiste superficial o en la carcajada fácil; es necesaria la colaboración de este

---

<sup>37</sup>Una excepción a ese tratamiento amable que Jardiel dispensa a su público en el teatro lo constituye el desenlace de *El amor solo dura 2.000 metros*. Su final es desolador y pesimista, siendo esta circunstancia determinante para que la obra conociera el fracaso (Alás-Brun 2003: 150).

<sup>38</sup>Este relativismo y pesimismo son dos notas que caracterizan a la novela (Bobes 1993b: 59-79). Jardiel encuentra en este género el mejor vehículo para dar rienda suelta a sus vivencias y convicciones, que difícilmente podrían encontrar en el teatro el cauce adecuado.

para que el mensaje quede completamente descodificado. En el teatro, la búsqueda y la incorporación del público se consiguen a través de los prólogos como bien señala Bobes Naves (1993a: 162-163):

Jardiel no altera los límites del “ámbito escénico” por lo que se refiere a la comunicación entre los personajes y el público: no suele poner espectadores dentro del escenario, o más allá de la línea de baterías y no “rompe telón”, sacando físicamente actores a la sala, ni siquiera por medio de la palabra para comunicarse directamente con los espectadores: la relación del actor con el público es de enfrentamiento; es decir, la propia del ámbito escénico en T del teatro “a la italiana”. Esto lo mantienen a rajatabla las obras en sus actos, pero la situación se altera mediante la prolongación verbal del escenario en los prólogos de varias obras, por ejemplo en *Los ladrones somos gente honrada*, en *Eloísa está debajo de un almendro*, en *Los habitantes de la casa deshabitada*, etc.

Por otro lado, estudiar la novela de Jardiel resulta interesante ya que algunas obras en prosa se inspiran en títulos teatrales. Apreciar cómo la misma sustancia recibe un tratamiento diferente a través de estos dos lenguajes artísticos puede arrojar datos relevantes acerca de qué soluciones ofrece la narración frente a las convenciones inherentes a la práctica teatral. Roberto Pérez (1997:17) expone a propósito de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* que

el argumento tiene mucho en común con el de una comedia anterior que había escrito en colaboración con Felipe Moreno en 1928, titulada *No se culpe a nadie de mi muerte*. Parece que Jardiel recupera la idea central de aquel texto y la utiliza para su segunda narración. Claro está que en la comedia el argumento es mucho más simple (y más breve), los personajes menos numerosos y los escenarios más sencillos, en oposición a las libertades que concede la narración en estos aspectos.

Bobes Naves (1993a: 139-169) expone cuál es el manejo del espacio en la obra dramática de Jardiel; de aquí se pueden derivar las relaciones entre su teatro y su prosa. Por ejemplo, es muy típica la escenografía en la que los interiores diseñados dentro de la tradición del teatro burgués son símbolo de cómo son sus dueños (Bobes 1993a: 157); pues bien, este escenario aparece en muchos relatos breves y extensos de Jardiel; por otro lado, la complicación de la trama a través de situaciones múltiples, enredos y personajes diversos que entran y salen, moviéndose continuamente sin tregua (Bobes 1993a: 158) está presente en relatos como *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* -de la serie *Novelas cortas en Exceso de equipaje* (Jardiel 1998)-; la gran cantidad de muebles que llenan su escena (Bobes 1993a: 166) recuerda las enumeraciones extensas y largas de su prosa y tampoco hay que dudar de que la presencia del lector en la obra en prosa se corresponde con la incorporación del patio de butacas al espacio escénico en los prólogos que preceden a algunas obras dramáticas. En definitiva, no se puede afirmar taxativamente que el relato es una superación de las dificultades inherentes al drama puesto que, aunque en algunos casos así sea, en otros -como los señalados- se produce el camino inverso: la narración se codifica siguiendo el magisterio de la poética teatral.

Otro acercamiento a la novela de Jardiel y a las relaciones entre este género y el teatral se encuentra en García Ruiz (1995: 32-37); en este trabajo se exponen qué rasgos se reiteran en su novelística: fuerte componente paródico, tono corrosivo, importancia del cine, estrategia narrativa adaptada a los modelos teatrales (García Ruiz 1995: 33). Interesante resulta el trabajo de Greco (2013: 113-122), trabajo en el que se analizan las relaciones entre *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y *Usted tiene ojos de mujer fatal* atendiendo a cómo el mismo contenido recibe un tratamiento diferente en la novela y en el teatro. Las diferencias son: el remate en ambos títulos del desenlace -feliz en la comedia, trágico en la novela (Greco 2013: 116-117)-, la deshumanización de los personajes en la narración frente al menor tratamiento deshumanizador de los mismos en la comedia (Greco 2013: 117), el humor -intelectual, cómplice del lector, amargo, en la novela; humor primario, ligero y festivo, en la comedia (Greco 2013: 119-120)-.

Acabamos esta reseña sobre la novela larga de Jardiel introduciendo las siguientes consideraciones de Escudero (1982-1983: 163), en las que se aprecian los aciertos del autor:

Técnicamente hay que destacar lo novedoso de sus títulos, extraordinariamente comerciales, sus diálogos con el lector, que abren una perspectiva más al relato, con el consiguiente desplazamiento del centro de gravedad y el juego de puntos de vista que facilita extraordinariamente la aparición del humor, sus originales y expresivos dibujos junto a otros efectos de tipografía ya advertidos por Baquero Goyanes.

## 2.2. *La novela corta, el cuento y el microrrelato*

La rehabilitación de los citados géneros es necesaria porque, al margen de algunos análisis centrados en títulos concretos, apenas cuentan estos géneros con un estudio detallado. Roberto Pérez (2001: 31) recoge esta idea: “El teatro y la novela han sido los dos pivotes sobre los que ha basculado la fama, el nombre de Jardiel Poncela como escritor”. También Valls y Roas (2001: 20) se hacen eco de esta observación: “Debemos advertir que su narrativa breve apenas ha gozado de fortuna crítica y editorial, puesto que nunca se ha vuelto a reeditar y son muy escasos los estudios que se le han dedicado”.

A pesar de ser Jardiel un reconocido autor de cuentos (Fraile 1971: 177) y a pesar de formar parte del canon de la novela corta (Pujante 2010: 50), el mismo estigma que sufre su narración larga lo sufre su relato corto, con la circunstancia añadida de que la primera dispone de un apoyo editorial del que carece el segundo. La situación, por lo tanto, se agrava más. Por otro lado, muchos analistas que se han acercado y que han abordado el estudio de su novela larga creen que con el análisis de este género se da por cerrado el capítulo de la prosa de Jardiel, pensando que con este examen se obtiene una visión completa de la poética de la narración. Sin embargo, la realidad es mucho más compleja. Hay algunas voces que reclaman rescatar la narrativa breve e hiperbreve si se desea obtener una visión rica de la narración en Jardiel. La novela larga, a pesar de toda la apoyatura crítica de que dispone, se muestra insuficiente para dar cuenta de la

complejidad de una obra que se define por su extensión y diversidad. Para el analista que se aventura por este camino, la tarea resulta gratificante porque dispone de un corpus extenso y numeroso en que basar la poética de la narración en Jardiel.

Alemaný (1988: 36) insiste en que el corpus constituido por sus cuatro novelas largas, al ser tan reducido, hace que la dedicación de Jardiel al género narrativo sea “breve, intensa y eventual”; de ahí se infiere el que resulte “necesario reconocer que la novelística de Jardiel es una obra que no llegó a alcanzar con esos cuatro títulos su absoluta madurez expresiva” (Alemaný 1988: 41). Según estas observaciones, se hace urgente el análisis de la narrativa breve con el fin de disponer de un corpus más variado. Además, como bien se ha señalado, resulta evidente que en sus novelas largas se reitera siempre el mismo tema: el amor. Domingo (1973: 138) declara que Jardiel “en realidad no hizo más que prolongar en cada una de las dos siguientes la problemática planteada en la primera”. Por su parte, García de Nora (1979: 259) dice que las novelas de Jardiel son “obras en las que el erotismo, tratado humorísticamente, es, aunque no siempre la materia argumental única [...] sí el tema dominante”. Es verdad que en *La tournée de Dios* lo erótico aparece en un segundo plano, pero su tratamiento tangencial resalta la homogeneidad de estas novelas en lo tocante al tema amoroso:

Solo en *La “tournée” de Dios* esa constante desaparece para ser sustituida por los temas religioso y social, aunque sus escasas escenas amorosas se corresponden estilísticamente con la línea unitaria desarrollada en los títulos anteriores (Alemaný 1988: 47).

Si esto es así, se hace necesario abordar el análisis del resto de la prosa de Jardiel puesto que, al ofrecer una mayor variedad temática, permite salvar esta producción situándola en una dinámica de superación que deja atrás el motivo del amor.

Otra razón que hace urgente el estudio de la narración breve es la originalidad que ofrecen la novela corta, el cuento y el microrrelato a la hora de resolver algunos planteamientos. En este sentido, el análisis arroja algunos datos de interés referentes a la estrategia compositiva utilizada. Por ejemplo, es muy característico de Jardiel el componer una obra extensa partiendo de una idea central a la que se le añade una serie de motivos inesperados. He aquí unas palabras de Jardiel muy ilustrativas al respecto:

Al ponerme a escribir, rarísima vez poseo la idea general de la comedia, o de la novela, y en ningún caso el trazado de su desarrollo e incidentes, y cómo estos y aquel van surgiendo dentro de mí, de un modo casi milagroso, a lo largo de un ininterrumpido proceso de gestación, conforme voy llenando cuartillas, apoyado e impulsado exclusivamente al principio por la energía de una pequeña porción de asunto, que podríamos llamar “célula inicial” o “corpúsculo originario” (cit. por Escudero 1981: 12).

Ahora bien; esta técnica compositiva resulta inoperante en un género como el cuento, en el que es imposible la adición de motivos secundarios y además inesperados a una idea central.

Otra solución novedosa por la que apuesta esta narración breve es la variada cosmovisión que ofrecen los géneros que la configuran frente al pesimismo y la visión desencantada de la vida de las novelas largas. Se trata, por lo tanto, de un planteamiento nuevo que le otorga más versatilidad a la prosa de Jardiel y que permite ofrecer una imagen del escritor opuesta a la que se deriva de la lectura de la novela larga.

Al margen de estas diferencias que se pueden apreciar entre la novela larga y el relato breve, hay que señalar la presencia de coincidencias que hay que someter a análisis. Por ejemplo, uno de los rasgos que más utiliza Jardiel para conseguir sembrar de comicidad sus novelas extensas es la técnica denominada *recargamiento* (Pérez 1999: 47). También las apelaciones al lector se encuentran en algunos cuentos (François 2007: s.p.).

Por último, no hay que olvidar que es en la narración corta donde se hace evidente la maestría literaria de un autor. El novelista dispone de un amplio abanico de posibilidades para conseguir que su narración adquiera tensión y despierte el interés del lector con el fin de salvar aquellos pasajes en los que se aprecia una disminución del efecto estético. En cambio, en el cuento -y esta circunstancia se acrecienta todavía más en el microrrelato-, el autor no puede permitirse el lujo de relajarse y de fallar; ha de acertar desde el primer momento, seduciendo y enganchando al lector y ha de mantener vivo también su interés hasta el final. Esto solamente se consigue con trabajo, esfuerzo y dedicación. Además de lo señalado, no hay que olvidar que junto a estos problemas técnicos derivados de la idiosincrasia inherente al cuento y al microrrelato hay que tener presente que Jardiel tenía que componer cuentos, relatos breves y artículos en los diarios de su época todos los días con lo que esto supone en cuanto esfuerzo e imaginación.

**ACTO I**  
**Escena II**  
**Cuéntame un cuento**

**Novela corta, Cuento y Microrrelato**



## **OBJETIVOS**

Los objetivos que guían la labor de este capítulo son los siguientes:

-Señalar los aspectos formales más sobresalientes que acerca del cuento y de la novela corta han sido analizados desde el modelo teórico de Mariano Baquero.

-Proponer y explicar el concepto de microrrelato que se presenta en este trabajo.

-Exponer las razones por las que se ha elegido el estudio de la novela corta, el cuento y el microrrelato.

### 1. La propuesta de Mariano Baquero

El magnífico estudio de Mariano Baquero (1988) plantea una serie de cuestiones que resultan acertadas y que son de una gran utilidad para el presente trabajo. Los aspectos teóricos más sobresalientes son los que se detallan a continuación.

El primer aspecto interesante es la reflexión acerca del hecho de que el cuento no se diferencia de la novela únicamente por el número de páginas (Baquero 1988: 59). Lo cuantitativo no puede ser esgrimido como criterio distintivo para la caracterización de ambos géneros. Un examen pormenorizado muestra que lo cualitativo es lo que en realidad diferencia el cuento de la novela (Bobes 1993b: 40). Con la negación de este tópico se establecen dos ideas esenciales a fin de lograr una caracterización seria y solvente de lo que es el cuento frente a la novela: en primer lugar, la determinación de unos rasgos sólidos y específicos que constituyen la naturaleza propia del cuento y en segundo término, la eliminación del tópico de que este género es subliteratura (Poe s.f.: s.p.).

Los rasgos específicos del cuento son los siguientes:

- a) Emoción única, transmitida de una vez y homogénea (Baquero 1988: 60).
- b) Nula complejidad estructural (Tomachevski 1982: 252; Bobes 1993b: 40).
- c) Concepción y recuerdo de forma súbita, *de golpe* (Baquero 1988: 61; Rodríguez Pequeño 2008: 109).
- d) Cercanía al poema lírico (Baquero 1988: 60-61; Castagnino 1977: 61; Serra 1978: 15).
- e) Preferencia por motivos temáticos nimios: seres y objetos pequeños que se cargan de trascendencia (Baquero 1988: 149-150).

El segundo punto que se hace necesario recalcar es el referente al esfuerzo que lleva a cabo el modelo de Baquero con el fin de establecer las relaciones que existen entre el cuento y la novela corta. Con estos postulados teóricos, se demarcan de forma mucho más certera y precisa los límites que separan los tres géneros en litigio, resolviéndose, al mismo tiempo, el problema de la ubicación definitiva del género novela corta. Esta comparte con el cuento la apuesta por la emoción homogénea (Baquero 1988: 127). No obstante, no se ha de considerar como un cuento ampliado artificialmente; es un cuento que, por su extensión, requiere un número mayor de páginas (Baquero 1988: 127; Lapesa 1986: 178).

El tercer y último cuestionamiento que resulta de un gran interés es el concerniente a la dificultad que entraña la poética del cuento. Baquero (1988: 61) señala que el esfuerzo que lleva a cabo el cuentista durante la elaboración de su producto es considerable, puesto que hay una serie de exigencias que han de ser solventadas de forma satisfactoria si se desea conseguir el éxito esperado. La elección del tema, la distribución y la dosificación de la intriga y de la tensión, la captación desde el primer momento de la atención son algunas de las dificultades con que ha de luchar el autor de cuentos. Algunos de estos problemas son ajenos a la poética de la novela, con lo cual el nivel de exigencia hacia los

cuentistas y los novelistas es diferente en algunos casos. Por lo tanto, no es mejor narrador el que se dedica a la novela que aquel que somete a prueba su ingenio con el fin de elaborar cuentos.

Por otro lado, la dificultad intrínseca en la poética del cuento se convierte en un criterio más que, en estrecha interrelación con otros, permite elaborar un baremo que ponga a prueba y examine el ingenio narrativo de un autor. El acierto a la hora de elegir un tema con vistas a ser formalizado en el cuento y el tino para atraer y captar la atención de los lectores constituyen dos índices nada desdeñables en la tarea de enjuiciar el talento narrativo de un escritor. Por lo tanto, el cuento es un buen campo donde se demuestra la valía de un escritor (Poe s.f.: s.p.).

## 2. El microrrelato. Propuesta

Se presenta, a continuación, una propuesta sobre el microrrelato, propuesta que se aplicará a la obra de Jardiel con el fin de elaborar y establecer un corpus sobre el que trabajar.

En cuanto al *nombre*, se prefieren aquellas denominaciones que conjugan dos aspectos esenciales: la hiperbrevedad<sup>39</sup> y la narratividad<sup>40</sup>. Por lo tanto, denominaciones tales como *microrrelato*, *minirrelato*, *narración hiperbreve*, *micronarración*, *mininarración*, etc., parecen acertadas puesto que asumen en su formulación lingüística esos dos rasgos antes presentados. Denominaciones como *microrrelato*, al igual que *minirrelato* o *narración hiperbreve*, por ejemplo, son preferibles a *minicuento* o *microcuento*, puesto que en estas últimas formulaciones la aparición del segmento “cuento” puede inducir a la filiación con el género citado, circunstancia esta que hay que evitar ya que, aunque el *microrrelato* puede ser una derivación o una evolución de este género, hay que salvaguardar su posible especificidad genérica<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup>Para algunos (Roas 2010: 16), es consecuencia de la intensificación de los rasgos del cuento.

<sup>40</sup>La narratividad ha de estar presente en el microrrelato; si no la hay, es evidente que el lector se encuentra ante otro tipo de discurso (Roas 2010: 26).

<sup>41</sup>Algunas voces han reclamado esta filiación con el cuento (Roas 2010: 16; Rojo 2010: 248; Álamo 2010: 229; Joella 2010: 69; Trabado 2010: 273; Noguerol 2010: 78; Andres-Suárez 2010: 162), aunque no siempre esta reflexión se ha llevado a cabo ni con la misma intensidad ni ha discurrido por los mismos cauces; las matizaciones son, en este sentido, importantes. Otras voces, por el contrario, han apostado por su especificidad genérica, que convierte al microrrelato en un producto independiente (Fernández Pérez 2010: 124).

En cuanto a la *extensión*<sup>42</sup>, la página impresa es la unidad de medida en este trabajo -coincidiendo con Andres-Suárez (2010:168) y Violeta Rojo (2010: 241)-. La página es la limitación que se impone en esta formulación por las siguientes razones:

-Dicha medida ofrece una extensión adecuada para el desarrollo narrativo.

-Refuerza la impresión, el efecto único, que toda narración hiperbreve provoca (Andres-Suárez 2010: 168).

-Visualmente la página le permite al lector tener frente a él tanto el inicio como el cierre del relato. Esta circunstancia contribuye a la intensificación de esa impresión de la que más arriba se hablaba puesto que esta ni se ve anulada ni su desarrollo interrumpido por el cambio de página. Al mismo tiempo con esta disposición se consigue fomentar la posibilidad de que el relato sea recordado *de golpe*, de forma similar a como se mantiene y se actualiza en la memoria el desarrollo argumental de un cuento o el contenido de un poema.

La *condensación* es un rasgo que no puede faltar en esta formulación. Se analizarán los procedimientos que utiliza el microrrelato con el fin de conseguir la elaboración de una narración en la que se produzca un ahorro notable y considerable no solo a nivel de expresión lingüística sino también a nivel de contenido. Esto da lugar a la existencia de dos *minimalismos* cuyo rasgo definidor es la apuesta por lo breve, por la síntesis: el que proyecta su ahorro en el nivel de la expresión -el significante- y el que opera en el mundo de las referencias, de la información, de lo que se cuenta<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup>Para algunos, es este aspecto formal el que marca la diferencia entre el microrrelato y el cuento, de tal forma que el primero es un producto de la evolución del segundo cuyo camino se concreta en la intensificación de uno de los aspectos más sobresalientes del cuento: la brevedad (Roas 2010: 29). Otros, además, señalan que la extensión sirve para diferenciar el microrrelato de la novela corta y de la novela (Taha 2010: 259). Rojo (2010: 241) considera la hiperbrevedad y la naturaleza proteica del microrrelato los rasgos diferenciales de este. También Fernández Pérez (2010: 137-138) afirma que la hiperbrevedad es un rasgo -junto con la presencia de paratextos- que le confiere al microrrelato su específica naturaleza genérica. El hecho de que se recurra a la excesiva brevedad como criterio discriminador debido a su naturaleza visible, no convierte la hiperbrevedad en el rasgo único y exclusivo por el que se define la poética del microrrelato. Hay que tener en cuenta otros aspectos, otras circunstancias formales, que actúan en convivencia con el criterio de la brevedad con el fin de configurar la esencia del microrrelato. En definitiva: la extensión no es suficiente ni para situar un texto en la categoría de microrrelato ni para conferirle a cualquier discurso breve una naturaleza estética de la que quizá carezca (Ródenas 2010: 185). O lo que es lo mismo: no todo lo breve vale para ser considerado relato hiperbreve. Hay que exigirle al texto minúsculo, entre otras cosas, que presente una mínima tensión narrativa con el fin de ser considerado microrrelato (Roas 2010: 13; Andres-Suárez 2010: 168; Ródenas 2010: 189; Merino 2010: 234).

<sup>43</sup>Resulta muy interesante la propuesta de Taha (2010: 260) por distinguir dos maneras de efectuar la condensación: la restricción de datos y la sustracción de información.

Los procedimientos de que se sirve el microrrelato para lograr la condensación en el *nivel expresivo* son los siguientes:

En el *componente temporal*, cuando el narrador trabaja sobre una dimensión de tiempo extensa situando a los personajes y las acciones en unas coordenadas amplias, se produce un ahorro en la expresión lingüística gracias al uso tanto del relato *iterativo* o *silepsis*<sup>44</sup> como del *resumen*<sup>45</sup>. El primero supone un notable ahorro puesto que con este tipo de relato se narra una vez lo que ocurre varias veces a lo largo de un tiempo amplio. Las implicaciones en cuanto al ahorro son muy evidentes ya que la formulación a través del relato *iterativo* libera al narrador de contar x veces lo que ocurre también x veces, con lo que el aspecto expresivo se aligera. Además, este tratamiento de las acciones en el tiempo muestra su operatividad como mecanismo caracterizador de los personajes, puesto que estos son definidos a través de sus peripecias y comportamientos repetidos, y también como estrategia generadora de expectativas (Todorov 1975: 65) que probablemente se vean negadas y frustradas por la incorporación del relato *singulativo* -narrar una vez lo que ha ocurrido solo una vez<sup>46</sup>-.

Por su parte, el *resumen* es índice también de ahorro expresivo al tratarse de un procedimiento que opta por contar lo que ha sucedido a lo largo de un tiempo amplio utilizando un breve espacio.

La apuesta por el *diálogo*<sup>47</sup> es una estrategia que permite un notable ahorro no solo a nivel de la expresión, sino también a nivel de contenido. Este procedimiento

---

<sup>44</sup>El relato iterativo “consiste en designar mediante un solo discurso (una frase) acontecimientos que se repiten” (Todorov 1975: 65). Mediante la *silepsis* “se narra en una sola vez lo que ha pasado n veces” (Pozuelo 1994: 264).

<sup>45</sup>El resumen “condensa en una frase años enteros” (Todorov 1975: 64). El resumen “es la anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar” (Pozuelo 1994: 263).

<sup>46</sup>El relato singulativo se produce cuando “un discurso único evoca un acontecimiento único” (Todorov 1975: 64). Pozuelo (1994: 264) lo describe así: “se cuenta una vez lo que ha pasado una vez”. El relato singulativo desempeña un papel esencial en la poética estructural del microrrelato. En primer lugar, es un mecanismo, en sí mismo, de condensación lingüística puesto que gracias a él solo se narra una vez un fenómeno irrepetible; lo contrario, es decir, contar varias veces lo que ha sucedido una única vez -relato repetitivo: “se cuenta n veces lo que ha pasado una vez” (Pozuelo 1994: 264)- supone un atentado contra la economía lingüística. Y además de esto, el relato singulativo suele exponer aquella acción que frustra las expectativas derivadas de la exposición que se hace gracias al relato iterativo; la inserción de esa acción única y singular es necesaria para que la narratividad se desarrolle en toda su plenitud; sin esa frustración de expectativas, el paso de una situación inicial a otra distinta no se produce; este paso es necesario para la existencia de un relato mínimo (Courtés 1997: 103).

<sup>47</sup>No obstante, desde algunas voces críticas se ha afirmado la tendencia a prescindir del diálogo (Trabado 2010: 278).

constructivo desempeña la función -entre otras- de caracterizar a los personajes. A través de sus réplicas, los lectores tienen un conocimiento más o menos exacto de lo que aquellos piensan. Por lo tanto, la asimilación por parte del lector de la psicología de los personajes a través del diálogo es un hecho que provoca un notable ahorro en la expresión lingüística porque al narrador ya no se le exige presentar y caracterizar la naturaleza anímica de aquellos. La carga expresiva del que cuenta la historia se ve notablemente disminuida. Ahora bien, se produce también un importante ahorro a nivel expresivo cuando el narrador se sirve del diálogo sin que las réplicas vengán acompañadas por las palabras de este. Esta formulación es lo que se conoce con el nombre de *escena*<sup>48</sup> y es un acercamiento que desde el mundo narrativo se realiza hacia el género teatral.

Por otro lado, permite distinguir el microrrelato de la lírica y del poema en prosa, puesto que la polifonía lingüística y estilística que se observa en el diálogo no se aprecia ni se ofrece en la lírica. Este procedimiento constructivo es un parámetro que permite la distinción de dos productos literarios entre los cuales se ha buscado -y muy a menudo- una filiación.

*La intertextualidad*<sup>49</sup>, concepto que se ha de entender como la relación que un texto mantiene con otros -véase *discurso polivalente*<sup>50</sup> o *cuadros intertextuales*<sup>51</sup> (Eco 2000: 116-120)- es un rasgo muy señalado en muchas propuestas teóricas debido fundamentalmente al ahorro expresivo vinculado a su uso. El componente intertextual no se circunscribe única y necesariamente al mundo literario. Cualquier discurso, cualquier género, esté formalizado en el lenguaje o código que sea, tenga una función artística o esté privada de ella, cualquier producto expresivo se integra dentro de la categoría de la intertextualidad y, por lo tanto, se convierte en elemento integrante de la enciclopedia del lector que será actualizado por el narrador sin que este se vea en la obligación ni de definir ni de presentar nada. Referencias literarias y discursivas de todo tipo y de índole varia,

---

<sup>48</sup>“El tercer caso fundamental ya lo conocemos, es el de una coincidencia perfecta entre ambos tiempos; solo puede realizarse a través del estilo directo, inserción de la realidad ficticia en el discurso que de ese modo da lugar a una *escena*” (Todorov 1975: 63). La *escena* “es lo opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad” (Pozuelo 1994: 263-264).

<sup>49</sup>Algunos piensan que la *intertextualidad* no es un rasgo exclusivo del microrrelato (Roas 2010: 17), (Álamo 2010: 228). Al margen del ahorro que supone el recurrir a la práctica intertextual, hay quien afirma que su función es, además, permitir la revisión paródica del pasado (Roas 2010: 19).

<sup>50</sup>“Podríamos denominar *monovalente* al discurso [...] que no evocase de ningún modo “maneras de hablar” anteriores; y *polivalente*, a aquel que sí lo hace de manera más o menos explícita” (Todorov 1975: 49).

<sup>51</sup>“En realidad, los cuadros intertextuales podrían compararse con los *topoi* de la retórica clásica” (Eco 2000: 117).

iconos culturales procedentes del mundo del cine o de la publicidad, referentes artísticos pertenecientes al mundo de la pintura, escultura, etc., de todo este material ya codificado y conocido por el lector se sirve el microrrelato con el fin de actualizar en el lector la información que se desea sin necesidad de expresarla explícitamente en el discurso (Andres-Suárez 2010: 172; Roas 2010: 19). Con la misma orientación y con el mismo fin se utilizan otras estrategias como el *personaje arquetípico*, *los cuadros comunes*<sup>52</sup> (Eco 2000: 113-116). Con estas estrategias presentadas, la mininarración consigue actualizar unos conocimientos conocidos. Todos estos procedimientos parten de la base de que en el receptor hay un conocimiento previo y codificado. El *personaje arquetípico* actualiza un contenido que no es necesario explicitar ya que forma parte de la enciclopedia del lector; este personaje es conocido precisamente porque ya está avalado por una amplia tradición artística; no necesita, pues, definición ni presentación<sup>53</sup>. El *cuadro común* suscita en el lector una serie de destrezas que este ya ha adquirido y asimilado capacitándolo para realizar determinadas acciones en la vida. La referencia a estos cuadros que no necesitan explicación facilita la condensación lingüística puesto que el narrador no se detiene en explicitar lo que ya se sabe; se ahorra ese esfuerzo a la vez que se produce un notable ahorro en la expresión. El recurso a los *cuadros comunes* determina que gran parte de la narración breve, en general -no solo el microrrelato, también el cuento- esté plagada de acciones comunes, archiconocidas, notablemente cotidianas e intrascendentes. El recurrir a lo conocido, a lo que no sobrepasa los límites de lo real y normal, supone un notable ahorro en construcciones y en *amueblamientos* de mundos posibles.

Otros procedimientos que suponen un considerable ahorro en la expresión son el uso de la frase, es decir, del enunciado sin verbo, y el uso de abreviaturas como “etc.” o signos como los puntos suspensivos. Estas marcas formales hacen posible el aligeramiento del nivel expresivo. En el caso de la frase, ese proceso de condensación permite el acercamiento del microrrelato a la lírica, género en el que es habitual la presencia de enunciados de este tipo.

Se trata, en definitiva, de sugerir mucha información con el mínimo gasto expresivo. En este sentido, el empleo de procedimientos como la ironía, la dilogía, juegos de palabras, etc., fomenta el ahorro en el significante. Estos procedimientos son portadores, además, de una intensa carga hilarante.

En cuanto a cómo se organiza la *estructura narrativa*, el inicio de los microrrelatos suele realizarse recurriendo al procedimiento *in medias res* (Andres-Suárez 2010: 174). Esta estructuración parece adecuada puesto que permite el comienzo de la historia desde

---

<sup>52</sup>“Un *frame* es una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada, como encontrarse en determinado tipo de estancia o ir a una fiesta de cumpleaños para niños. Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones” (Eco 2000: 114).

<sup>53</sup>La ausencia de introspección psicológica en este tipo de personajes previamente definidos y codificados evita también la complejidad y la multiplicación de niveles temporales cuya presencia se vería actualizada si el análisis psicológico se efectuase.

el punto que más interesa, obviando lo que es más superfluo. El ahorro es inevitable. Por otro lado, si lo esencial de la narración hiperbreve es la condensación, no dejará de sorprender el hecho de que no se apueste en el microrrelato por la inserción de la técnica del *relato en el relato*. Su uso supondría un aumento de la complejidad en muchos planos, por ejemplo, actorial, temporal, espacial, estilístico, etc. Esta técnica, que de forma habitual sirve para estructurar y organizar la narración en muchos cuentos, no suele prodigarse en el minirrelato; por lo tanto, aunque se admita que este es una derivación, un hito más en la evolución del cuento, habrá que concluir, por un lado, que la ausencia de la técnica comentada es un rasgo que caracteriza al relato hiperbreve otorgándole una cierta especificidad y autonomía como género y, por otro, habrá que advertir que esta circunstancia permite el establecimiento de unos límites entre el microrrelato y el cuento.

*Condensación del contenido, la información, el referente.* En cuanto a la *dimensión temporal*, se observa que el desarrollo en el tiempo de lo acontecido puede ser reducido o amplio. Cuando el tiempo de la historia no es muy extenso y cuando, además, el texto desea dar la impresión de que es así, el procedimiento a que recurre el discurso es la *escena*. Consiste en un tratamiento especial a que se somete el componente temporal con el objeto de hacer coincidir el tiempo de lo narrado con el tiempo invertido por el lector en el proceso de lectura. Cuando ambas dimensiones temporales coinciden más o menos se produce un fenómeno denominado *isocronía*. Esta *escena* suele encarnarse en un pasaje que adopta un aire dramático puesto que se trata de un fragmento dialogado en estilo directo con escasas o nulas intervenciones del narrador (Todorov 1975: 63; Pozuelo 1994: 263-264). La ilusión de que el lector invierte el mismo tiempo en leer el texto que el invertido por los personajes en llevar a cabo el diálogo, hace posible el convencimiento de que el tiempo narrado es breve y reducido.

El uso de los denominados *tiempos absolutos* frente a los *relativos* es otra estrategia que evita que el componente temporal se complique con constantes referencias que consigan dilatar el tiempo de la historia narrada<sup>54</sup>. En el mismo sentido, destaca el escaso uso de cláusulas temporales que encuadran la acción que expresan o significan en una dimensión temporal no simultánea a la que sirve de marco para la anécdota de la proposición principal. El uso de cláusulas anteriores o posteriores en el tiempo a la dimensión temporal de la acción de la principal supone dilatar las coordenadas temporales de la historia contada o narrada. Por esta razón, son preferibles las cláusulas temporales

---

<sup>54</sup>Para Emilio Alarcos Llorach los *tiempos absolutos* son aquellos que se definen con referencia al presente de la enunciación. Son el presente, el pretérito perfecto simple y el futuro simple. En cambio, los *relativos* son aquellos que se caracterizan por la relación que mantienen con los tiempos absolutos: “Desde nuestra conciencia, desde nuestro presente abstracto, el tiempo tiene tres manifestaciones absolutas, en las que colocamos todas las acciones: la anterioridad, la posterioridad y la coexistencia con nuestra conciencia presente; es decir, los tres tiempos absolutos: pretérito perfecto (simple), presente gramatical y futuro absoluto (simple)” (Alarcos 1984: 35). Nótese también que la preferencia por el pretérito perfecto simple es una marca que separa el microrrelato del poema en prosa donde es preferible el uso del imperfecto más que la apuesta por la forma verbal antes mencionada.



de gerundio que se desarrollan en una dimensión temporal simultánea a la de la proposición principal. También la incorporación de adverbios temporales como *mañana*, *ayer*, etc., provoca igualmente una expansión del tiempo de la historia.

La condensación referencial también se puede efectuar en las *acciones*, en las *anécdotas*. En este sentido, es evidente y conveniente la apuesta por una acción única puesto que, además de que con ello se consigue el efecto de condensación deseado, esta unidad de acción se aviene muy bien con el escaso espacio. La tendencia a lo simple se encarna también en la elección de un espacio único frente a la pluralidad espacial, pluralidad que complicaría demasiado la estructura de una narración que busca lo breve y lo condensado. Nótese que esta preferencia por la acción única, por la reducción temporal y espacial permite tender un puente entre la narración hiperbreve y ese teatro que respeta la regla de las tres unidades; esta circunstancia puede convertir al microrrelato en una literatura que tienda a la irrealidad puesto que estas limitaciones la obligan a desarrollarse de forma poco natural<sup>55</sup> debido al encorsetamiento a que es sometido el desarrollo de la historia.

Hasta aquí se ha desarrollado y analizado el problema de la condensación en los dos componentes del signo lingüístico: el significante o nivel expresivo y el contenido o significado, que ha derivado hacia la categoría del referente. Ahora bien, al margen de estas dos dimensiones, se puede considerar otro componente, el pragmático. En este nivel, también se puede apostar por esa condensación. En lo referente al sistema comunicativo en que se inscribe cualquier acto lingüístico, cabría señalar que las personas narrativas más usuales y más habituales en el microrrelato son la primera y la tercera (Andres-Suárez 2010: 170). La segunda persona no se prodiga tanto puesto que su incorporación supondría complicar y elaborar unas coordenadas comunicativas poco económicas.

Otro de los retos teóricos de los estudios pragmáticos ha sido la función y el uso al que se destinan los procesos lingüísticos. Aquí también se puede practicar ese proceso de condensación al recurrir a la intrascendencia artística. La eliminación de todo tipo de misión trascendente y la apuesta por la misiva del *arte por el arte* hacen del microrrelato un ejemplo de *minimalismo funcional*. A ello contribuye, sin duda alguna, la presencia de motivos insustanciales en torno a los cuales gira el relato, la narración.

La apuesta por lo intrascendente se configura también gracias a la elección de textos denotativos frente a aquellos que hacen gala de una naturaleza connotativa, cuyo sentido el lector ha de encontrarlo más allá de las coordenadas que explícitamente marca el discurso.

He aquí la caracterización del microrrelato que en el presente trabajo se va a seguir. Resta advertir sobre la posibilidad de que algunos de los rasgos que forman su poética se vean incumplidos, dada la naturaleza humorística de los textos analizados. Esta circunstancia, lejos de conferir a este género una nueva fisonomía, es una muestra de

---

<sup>55</sup>Recuérdese que la escasa extensión del microrrelato y la limitación temporal a veces pueden llegar a imposibilitar el paso de una situación a otra, hecho que es indispensable para la existencia de un relato mínimo (Courtés 1997: 103).

cómo el texto humorístico exige, por parte del lector, una colaboración que se ve frustrada; o mejor dicho: la colaboración que desde el texto humorístico se le exige al receptor es que mantenga en suspenso las actividades a que se entrega cuando lee un discurso literario serio.

### 3. Razones del estudio de la novela corta, del cuento y del microrrelato en Jardiel Poncela

Cuestionarse por qué analizar el cuento, la novela corta y el microrrelato es lo mismo que preguntarse por qué estudiar la prosa narrativa jardielesca. La respuesta es muy sencilla: los estudios realizados sobre la obra de Jardiel abordan mayoritariamente el género teatral (Gallud 2017b: 16). En cambio, el volumen de trabajos dedicados a sus escritos en prosa disminuye notablemente, llegando esta escasa dedicación prácticamente al silencio total en el caso de su obra narrativa en cuento, novela corta y microrrelato. En efecto: si el lector de Jardiel puede contar con algunos estudios y análisis de sus cuatro novelas más conocidas, se encontrará con un cierto mutismo en lo referente a su obra breve en prosa. Además, no hay que olvidar que el ingenio de un narrador se encarna en su pericia y en su virtuosismo a la hora de resolver los problemas técnicos que van asociados a la práctica del relato breve. Por otro lado, la atención al microrrelato sitúa la reflexión sobre este subgénero narrativo de Jardiel en el centro de una de las controversias que más preocupan a la crítica narratológica en la actualidad.

**ACTO I**

**Escena III**

**El corpus**

## OBJETIVOS

Una vez expuestas las razones por las que la narrativa de Jardiel ha de ser estudiada y analizada, se dedica el siguiente capítulo a la exposición de los criterios formales en los que se fundamenta el relato y a la descripción del corpus sobre el que versa el análisis.

### 1. Criterios formales en que se basa el relato

Como el trabajo se centra en la obra en prosa breve de Jardiel Poncela, se ha de exponer en qué se fundamenta la esencia narrativa de cualquier relato con el fin de establecer unos criterios esenciales que permitan la delimitación del corpus.

1) Todo relato ha de contar con *la presencia de hechos y de acontecimientos*, que son los causantes de que se produzcan los cambios que toda narración conlleva. En la estructura canónica del relato no pueden faltar las acciones, aunque sí se pueden suprimir ciertos componentes no tan esenciales, como la descripción. De hecho el cuento, una forma narrativa tan importante y tan atestiguada en la tradición literaria, no prescinde de la exposición de acontecimientos, sino que más bien les otorga una supremacía sobre el componente descriptivo. En definitiva: el cuento, que es un ejemplo de cómo un género se ve obligado a seleccionar y a elegir sus materiales compositivos debido a circunstancias de espacio, suprimiendo lo irrelevante y potenciando lo imprescindible, no se olvida de que lo más decisivo del acto de narrar es contar acciones.

Por otro lado, habría que señalar que la presencia de los hechos aporta al relato una serie de cambios que permiten el paso de un estado a otro diferente (Courtés 1997: 103; Tomachevski 1982: 183-184). Esta representación del cambio es otro aspecto esencial en la narración, puesto que constituye uno de los pilares fundamentales que el relato celebra y representa en la cultura.

Además, el relato posee una dimensión pedagógica que lo convierte, todavía más, en un instrumento esencial para la cultura. En efecto: los niños aprenden a enfrentarse con el mundo circundante a través de los cuentos o pequeños relatos. Gracias a ellos, la infancia percibe que el mundo es un continuo cambio y un proceso en evolución. Esta misión sitúa al relato en un lugar importantísimo dentro del proceso de transmisión de la cultura o, lo que es lo mismo, es una pieza clave en la construcción cultural del mundo.

2) Otro aspecto que desempeña un lugar destacado en la esencia de la narración es *la dimensión temporal*. No hay relato si no se percibe un devenir temporal. Esta premisa es insoslayable pues, si se considera que la narración es una sucesión de acontecimientos, estos han de ser organizados en los parámetros temporales. No hay sucesión sin paso del tiempo. Por lo tanto, el factor temporal es consustancial al relato. Incluso en los textos donde hay una notable ausencia de acontecimientos -por ejemplo,

en discursos donde domina el componente descriptivo-, la presencia del devenir temporal les confiere una naturaleza narrativa<sup>56</sup>.

La presencia de la dimensión temporal como factor determinante en la configuración del texto narrativo está también presente en aquellos discursos donde el desarrollo cronológico de los hechos se ve sustituido por una disposición temporal caótica. En estos contextos, el tiempo sigue presentándose como un motivo que configura la esencia de la narración puesto que siempre cabe la posibilidad de realizar una reescritura en la que los acontecimientos queden dispuestos según la lógica temporal, estableciéndose entre ellos la relación causa-efecto.

El relato se funda en una poética que implica una celebración del cambio. Este rasgo también se puede aplicar a la dimensión temporal, la cual se convierte en motivo de homenaje: el ser humano, a través de las diferentes formas del relato, accede al devenir temporal festejando los cambios que este produce.

3) El tercer aspecto es *la confluencia en la narración de acontecimientos y de elementos descriptivos en el mismo contexto. Es decir: el discurso narrativo está integrado por hechos y por descripciones*. Acción frente a estatismo: esta es la esencia del relato. Aunque el predominio del primer componente es vital, es cierto que el elemento descriptivo asume un papel decisivo en la configuración del relato<sup>57</sup>. La presencia de la dimensión temporal que se adhiere a ambos niveles es una prueba de cómo conviven acción y descripción. Ya se ha visto más arriba el papel decisivo que esta dimensión adquiere en el nivel de las acciones: los acontecimientos se suceden unos tras otros en un orden temporal que la formulación lingüística puede o no alterar. Sin embargo, el lugar que la dimensión temporal ocupa dentro del mundo de la descripción ha sido postergado por la idea de que en esta domina el componente espacial. Sin restar importancia a dicho componente, hay que admitir que el tiempo forma parte también de la esencia de la descripción, puesto que muchos discursos que se sirven de ella presentan la realidad en su devenir temporal.

---

<sup>56</sup>Para apreciar cómo la dimensión temporal les confiere a los discursos donde se inserta una cierta dosis de narratividad es conveniente recordar las siguientes palabras de Weinrich (1987: 107), donde formula la hipótesis de que con la presencia del tiempo como nuevo método nemotécnico el pensamiento científico se narrativiza a finales del siglo XVIII: “Desde nuestro punto de vista semiológico, esta temporalización (Veszeitlichung) observada por primera vez a finales del siglo XVIII y que se prolonga hasta muy tarde en el siglo XIX, ¿significa tal vez una tendencia moderna hacia la re-narrativización de la cultura científica? De una determinada manera podemos decir que sí, porque el historicismo que resulta de esta temporalización del saber ha creado, sobre todo, en la historiografía misma, un cierto auge del arte de narrar”.

<sup>57</sup>Algunos críticos han observado que el componente descriptivo es vital para el relato, más incluso que el nivel de las acciones o de los acontecimientos. Para Genette (1970: 199) es más viable describir sin contar que narrar sin describir. Se puede, por lo tanto, describir sin narrar: “Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos)”.

4) Otro elemento interesante para la definición de relato es la *unidad de acción*. Este requisito exige que el relato disponga de una estructura argumental convergente; es decir: todos los hechos, todos los acontecimientos han de estar subordinados a una única acción que dé sentido a esos materiales (Bremond 1970: 90). En la presente formulación, esta exigencia adquiere un sentido notable puesto que la unidad de acción es un requisito incuestionable a la hora de caracterizar el relato breve. El cuento, la novela corta y el microrrelato han de satisfacer esta norma.

El sentido de un relato reside en la sucesión de acontecimientos y de acciones; ahora bien, si los motivos no se encuentran subordinados a una estructura convergente, el relato carecerá de sentido; será un mero conglomerado de motivos carentes de relación, a excepción de la meramente cronológica. Para Bremond (1970: 90), el relato

consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción [...]. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino solo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados.

5) El relato no solo se limita a ser una secuenciación de hechos, descripciones de todo tipo y referencias temporales; hay otro elemento esencial que ocupa un lugar clave en este tipo de discurso: *el actante*<sup>58</sup>. El personaje cobra un especial interés a la hora de caracterizar el discurso narrativo, puesto que no se puede hablar de la existencia de acontecimientos sin la presencia de los actantes, de los protagonistas, que son necesarios para desempeñar las funciones que dan sentido al relato. La naturaleza de los personajes es indiferente. Lo mismo da que sean seres humanos o no; lo esencial es que su inserción en la trama dé lugar a peripecias y a cambios.

Esta preponderancia que adquiere en la definición del concepto relato el componente actancial se debe a esa proyección humana que está presente en el mundo narrativo. El relato tiene reservado un lugar importante y clave dentro de la cultura. Es una actividad humana a través de la cual se transmiten informaciones, creencias, consejos, enseñanzas, etc., en un lenguaje que provoca, al mismo tiempo, un efecto de catarsis en el ser humano, debido a que la narración consiste en una celebración del devenir temporal y del cambio. Si el relato ha de ser entendido en el sentido de liberación, si a través del relato el hombre asume y asimila la esencia cambiante de lo que lo rodea, no es extraño que en esta proyección de lo vital al relato adquiera un lugar preponderante el actante, que, además de convertirse en la traducción narrativa del ser humano, participa de los cambios y del paso del tiempo.

6) El *narrador* es otro elemento esencial en el discurso narrativo. No hay relato que no cuente con esta instancia tan necesaria. Incluso en aquellas propuestas que intentan prescindir o reducir su presencia se admite la idea de que, si bien la contribución del

---

<sup>58</sup>Se reserva la categoría del *actante* a una entidad que interviene en la narración, a sabiendas de que la categoría en cuestión adquiere una extensión mayor que *personaje* y *dramatis persona* al comprender no solo a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos. En este trabajo, se hace uso de la tercera acepción que Greimas y Courtés (1982: 24) recogen en su diccionario para la categoría *actante*.

narrador puede verse disminuida, no es posible que el relato se cuente a sí mismo sin la concurrencia de esta instancia a la que se desea dejar fuera de juego.

7) Por último, al relato se le exige que esté ungido por la *función poética*. Ahora bien: en el presente trabajo se va a hacer uso de una visión más amplia de este concepto, del cual algunas formulaciones han ofrecido una óptica reducida.

En efecto, se ha extendido la idea de que es aceptable y correcto el admitir que la esencia fónica del mensaje es el único objeto de la función poética. Muchos han sido los que han incidido en esta dimensión formal que parece haberse convertido en el único aspecto que da sentido a la presente función. Pozuelo (1994: 41-42) se hace eco de la lectura formalista de dicha función y asegura que a través de ella se privilegia al signo, a la palabra como tal en su dimensión fónica, léxica y morfosintáctica:

Es decir, la función poética (o estética) subraya la forma (o expresión) del enunciado. [...] De lo que se trataba era de decir que en la lengua literaria el factor *dominante* es la propia forma del mensaje. La palabra es sentida como tal palabra, el lenguaje poético privilegia el mensaje (forma) sobre cualquier otro factor; especialmente en el lenguaje poético la palabra no es un simple sustituto del objeto nombrado (como ocurre en los mensajes en que predomina la función referencial), ni es una explosión de emoción (como ocurre cuando predomina la función emotiva). En el lenguaje poético la palabra -mensaje- es sentida como tal palabra por su forma misma, por su calidad fónica, morfosintáctica, léxica.

También habría que reseñar aquí las aportaciones teóricas de los defensores de la naturaleza *literal* del mensaje poético o estético. Estos críticos que presentan el lenguaje literario como un corpus de mensajes definidos por su permanencia o por su transmisión sin cambios en su cifrado original, abogan por la preponderancia del factor formal en los textos donde la presencia de la función estética o poética es notable. Riffaterre (1976: 178) es bastante elocuente:

La forma no puede atraer la atención sobre sí misma si no es específica; es decir, si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada. Si fuera de otra manera, el contenido sería el objeto primario de la atención y podría ser repetido en otros giros equivalentes.

Ahora bien, la *función poética* no solo implica la relevancia del nivel formal del mensaje. Esta función dota de un interés especial a la estructura y al funcionamiento de la lengua.

Jakobson, al caracterizar la función poética mediante la concurrencia de los niveles de la selección y de la combinación, recurre a dos procedimientos que determinan el funcionamiento de los intercambios lingüísticos. Con esta aproximación, el mencionado estudioso amplía los horizontes de la función poética que describe: no es únicamente la dimensión del significante la que reclama la atención y el interés en los enunciados donde está presente esta función, sino todo el sistema funcional de la lengua. Es decir, la dimensión fónica del mensaje no es la única relevante dentro de un proceso comunicativo en el que predomina la función poética: hay otras esferas de la lengua a las que se les otorga un espacio primordial. Por ejemplo, por mediación de esta función

determinados mecanismos por los que se rige la lengua quedan al descubierto y se convierten en el punto de contemplación de los diversos agentes comunicativos: las relaciones fónicas, los procedimientos sintácticos, las relaciones asociativas, etc., son expuestas a la vista del receptor obligándolo a contemplar el sistema lingüístico y su funcionamiento haciendo abstracción de su finalidad práctica por unos momentos. La función poética supone el mantener una atenta mirada dirigida hacia el lado estructural del lenguaje y hacia su funcionamiento. El receptor contempla cómo es el vehículo de que habitualmente se sirve en sus intercambios comunicativos y que suele pasar inadvertido.

Esta idea de que la *función poética* pone al descubierto determinadas operaciones y procedimientos del lenguaje mismo es expuesta por Todorov (1972: 143), quien, partiendo de una cita de Valéry donde se afirma que la literatura no es nada más que una operación en la que se aplican ciertas propiedades del lenguaje, analiza algunas figuras literarias como manifestaciones de determinadas propiedades lingüísticas. Este hecho corrobora que la función poética hace evidentes algunos procedimientos funcionales del lenguaje.

La presencia de esta función se advierte también en la neutralización y negación del componente pragmático que preside todo intercambio comunicativo estándar. El uso del lenguaje desligado de su función práctica es otro factor decisivo que convierte un discurso en un producto poético. Esta consideración lleva a concluir que la literatura está compuesta por una constante gestación de productos comunicativos cuya finalidad es muy distinta a la que se persigue con la interacción de los mismos en los actos comunicativos no literarios.

Resumiendo: el último criterio que se le exige al texto narrativo es que esté dominado por la *función poética*, es decir, que sea capaz de elaborar una estrategia que consiga atraer la atención del lector hacia los aspectos estructurales y funcionales de la lengua. También se le exige al texto narrativo que, si bien estructuralmente no se diferencia de los productos narrativos no literarios, sea capaz de neutralizar y de negar cualquier finalidad práctica.

## 2. El corpus

### 2.1. *Consideraciones preliminares*

El corpus que se estudia en este trabajo es variado y extenso. Esto permite ofrecer una visión integral de la narración breve de Jardiel. Dicho estudio se reduce a los tres títulos en los que el autor recoge parte de su producción en prosa y de cuya naturaleza miscelánea no es posible dudar. Los trabajos recogidos en estos libros procedentes de una selección previa son los más interesantes para el autor; por esta razón los esfuerzos se han de centrar prioritariamente sobre ellos.



También se incluyen en este análisis relatos cortos que no están presentes en esos tres títulos pero que, sin embargo, ocupan un lugar significativo en la producción de Jardiel por haber recibido el reconocimiento de la crítica, por ofrecer un enfoque original y por haber aparecido en publicaciones donde se recogen obras que sí forman parte de esos trabajos misceláneos. La facilidad de encontrar publicado este material determina, entre otras razones, su inclusión en el trabajo. No obstante, hay títulos cuya existencia está probada por referencias del autor o por observaciones de la crítica especializada y que, sin embargo, no aparecen analizados en este trabajo por la dificultad de encontrarlos impresos. En este sentido, se ofrece una breve reseña sobre su publicación aportando los datos más conocidos y de mayor interés.

Se incorporan también en el corpus aquellos trabajos que no se publicaron como novelas cortas, cuentos o microrrelatos pero que, sin embargo, son discursos que presentan una fisonomía narrativa. Se trata de artículos, conferencias, etc., en que se perciben los ingredientes de los que toda narración dispone.

## 2.2. Obras misceláneas

En “Justificación innecesaria” (Jardiel 1998: 10), una aclaración con que se abre *Exceso de equipaje*, advierte Jardiel que solo se ha de admitir como verdaderamente suyo y salido de su pluma todo aquello que se encuentre en sus cinco novelas grandes, en sus siete tomos de teatro, en el *Libro del convaleciente*, en el volumen *Máximas mínimas* y en *Exceso de equipaje*:

Y, como consecuencia decisiva, vengo en advertir para el futuro -y con vistas a posibles publicaciones hechas por también posibles *editores-piratas* cuando yo haya desaparecido de la circulación- lo siguiente, que conviene mucho estampar en mayúsculas: QUE TODO CUANTO NO ESTÉ INCLUIDO EN MIS CINCO NOVELAS GRANDES, EN MIS SIETE TOMOS DE TEATRO, EN EL “*LIBRO DEL CONVALECIENTE*”, EN EL VOLUMEN “*MÁXIMAS MÍNIMAS*” Y EN ESTE “*EXCESO DE EQUIPAJE*”, SEA TRABAJO ESCÉNICO O IMPRESO, Y AUNQUE SE HALLE CON MI FIRMA AL PIE, *NO ES MÍO NI LO ACEPTO COMO ESCRITO POR MÍ*.

En esta observación a modo de introducción, el autor presenta dos de esos libros, -*Exceso de equipaje* y *El libro del convaleciente*- donde recoge y selecciona trabajos anteriores. El último título para completar el corpus es *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)*. El carácter recopilatorio de esta colección se encuentra atestiguado en la “Explicación” con la que se abre el volumen; Jardiel (2001a: 9) declara lo siguiente: “Estoy en la obligación de explicar el título de esta recopilación de cuentos y artículos humorísticos, hecha con gran trabajo, puesto que, en cierto modo, era preciso elegir, y elegir es tan difícil como levantarse temprano”.

La crítica ha considerado estos títulos obras misceláneas (François 2007: s.p.; Valls y Roas 2001: 71)<sup>59</sup>. Sin embargo, es preciso advertir cómo estos tres títulos, cuando han sido reeditados como consecuencia de la celebración del primer centenario del nacimiento de su autor, aparecen sin ningún tipo de aparato crítico. Roberto Pérez (2001: 31) se lamenta de esta falta de interés de la crítica especializada:

Es una pena que estas reediciones no vayan acompañadas de una introducción que sitúe el texto en su época, de unas notas a pie de página que ayuden al lector a interpretar o entender el humor de Jardiel Poncela, de una revisión textual que preste a la edición una garantía de seriedad filológica.

¿Cuáles son las características de estos títulos?

### 2.2.1. *Exceso de equipaje*<sup>60</sup>

Sobre este libro publicado en 1945 (Alemany 1988: 20), Asunción Galindo (1996: 435) señala que es un “volumen que tiene como finalidad reunir la obra dispersa de su autor”. Su naturaleza miscelánea tampoco ha pasado inadvertida para Torres Nebrera (1993: 242), quien señala -hablando de la obra *El amor solo dura 2.000 metros*- que “si hay un libro de Jardiel que es necesario adjuntar al texto de esta comedia, como apéndice explicativo de muchas cosas, ese libro es el misceláneo *Exceso de equipaje*”. Gómez Yebra (1990: 28) menciona también este aspecto. Por su parte, Evangelina Jardiel (1999: 79) se hace eco de la naturaleza antológica de este título y de *El libro del convaleciente*, sobre los cuales observa que en estos “se recopilaron todos aquellos escritos primeros de *Buen Humor*”. Evidentemente la crítica, al emitir tales consideraciones, se adhiere a las palabras con las que Jardiel abre el presente volumen.

Comienza el autor afirmando que *Exceso de equipaje* es “el segundo volumen de trabajos cortos” (Jardiel 1998: 9) que prometió en el prólogo a la última edición de *El libro del convaleciente*. Esta circunstancia sitúa el presente libro dentro de un plan ideado

---

<sup>59</sup>Todavía le quedarían fuerzas a Jardiel para publicar otro libro misceláneo carente de valor puesto que está integrado por materiales procedentes de estos tres títulos: “En 1950 publica el libro misceláneo *Para leer mientras sube el ascensor* (Aguilar, Madrid), integrado exclusivamente por trabajos breves pertenecientes a sus tres libros misceláneos anteriores” (Valls y Roas 2001: 71).

<sup>60</sup>La edición que se utiliza en el presente trabajo es la publicada en Madrid por Biblioteca Nueva en el año 1998 (Jardiel 1998). En la Biblioteca Nacional se encuentran cinco ediciones. La primera, editada por Biblioteca Nueva, es de 1943; dicha edición coincide con la manejada en este trabajo pero en ella se encuentran ocho novelas cortas que no están en el resto de ediciones. Del año 1955 se encuentran dos ediciones, una segunda y una tercera, publicadas también por Biblioteca Nueva; ambas ediciones coinciden con la que se utiliza en este trabajo. Del año 1963 hay una tercera edición de *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela III*, publicada por la editorial AHR, Barcelona; en esta edición se encuentra *Exceso de equipaje* que coincide con la edición manejada en este trabajo. Por último, en 2009 publica Biblioteca Nueva una nueva edición del trabajo misceláneo que coincide con la que se utiliza en este trabajo.

y organizado -y ya anunciado y, por consiguiente, prometido en *El libro del convaleciente*- que pretende reunir

toda la labor de carácter breve -cuento, artículo, cine, monólogo, conferencia, novela corta, pasatiempo, escorzo y *boutade*- que salió de mi pluma en la época de mis colaboraciones en diarios, revistas y emisoras de radio, labor hasta ahora dispersa y no muy importante seguramente (Jardiel 1998: 9).

La trascendencia de la recopilación y de la selección de este material reside en que con esta antología se completará “el casi total esfuerzo de dieciséis años de vida artística, durante los cuales abordé todos los géneros y pisé todos los terrenos” (Jardiel 1998: 9). Por lo tanto, la elección de *Exceso de equipaje* como objeto de estudio no es arbitraria; permite el acceso a un material procedente de varias fuentes y que ha sido gestado en condiciones diversas que lo dotan de una rica heterogeneidad muy apreciable y de enorme provecho para cualquier análisis. Además, la variedad formal y estilística permite calibrar la valía y la versatilidad del autor y al mismo tiempo, al ser una muestra de sus pasos por la revista *Buen Humor*, permite al estudioso observar la gestación de ese humor de vanguardia. Es más, parece ser que la trascendencia de esta antología se debe a que, por lo que se deduce de lo dicho por Asunción Galindo (1996: 411), en *Exceso de equipaje* se recoge lo mejor de la producción de Jardiel. Por otro lado, resulta atractivo investigar sobre un material que está condenado, por su naturaleza efímera, a verse privado de la trascendencia de la que gozan otros escritos que sobreviven en el tiempo; este material, gestado para vivir “una semana, un día o unas horas” (Jardiel 1998: 9) necesita ser reconocido.

¿Qué textos de los incluidos en *Exceso de equipaje* forman parte del corpus?<sup>61</sup> El primer trabajo que lleva incluida la referencia explícita de *Novelas cortas* y que aparece en *Exceso de equipaje* es una serie compuesta e integrada por las siguientes obras: *El secreto de Máximo Marville*, *Jack, el destripador*, *La sencillez fragante*, *La puerta franqueada*, *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*<sup>62</sup> y *Diez minutos antes de la medianoche* -esta última novela no se incluye en el corpus-. Según una nota del editor, en esta sección se recogen todas las novelas publicadas por Jardiel desde 1922 hasta el momento en que se realiza la recopilación (Jardiel 1998: 111). Siguiendo las observaciones del editor, a través de estas seis novelas, el lector tendrá cumplida cuenta de las tres etapas por las que atraviesa esta breve antología de novelas cortas. Las dos primeras novelas pertenecen a la primera etapa (1922-1925) (Jardiel 1998: 111)<sup>63</sup>, en la

---

<sup>61</sup>Se mencionan en primer lugar los relatos que llevan el marbete “novela corta”. Tras ello, se señalan aquellos títulos que siendo relatos -cuentos o novelas cortas- no se publican como tales.

<sup>62</sup>Hay una versión con el mismo título de esta novela corta en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a), con la diferencia de que esta última va precedida de una “Aclaración” de la que carece la versión incluida en *Exceso de equipaje*.

<sup>63</sup>Alemaný señala que durante este período publica Jardiel quince novelas cortas en diversas colecciones (*La Novela Misteriosa*, *La Novela de Amor*, *La Novela Pasiona*l y *Nuestra Novela*). Continúa señalando Alemany que “se pudiera decir que toda esta actividad constituye la prehistoria literaria de Jardiel; o al menos él así lo determina cuando años después renuncia a

que, sin inclinarse todavía hacia el humor, Jardiel ya daba muestras de dos cualidades esenciales: la originalidad de los argumentos y temas y una “habilidad máxima en el desarrollo de la intriga” (Jardiel 1998: 111), como señala el editor. La segunda época, también considerada de transición, se caracteriza por la presencia del humor, que comienza a ser evidente; a esta etapa pertenece *La puerta franqueada*, del año 1926; Jardiel en este momento colabora en revistas y diarios (Jardiel 1998: 111). La tercera época, que es la que se desarrolla y se extiende hasta el momento en que se realiza la recopilación, está representada por *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* y *Diez minutos antes de la medianoche* (Jardiel 1998: 112). Continúa señalando el editor que esta antología de novelas cortas se debería coronar con el título *El naufragio del “Mistinguette”*; sin embargo, no se incorpora en esta selección debido a que no es una novedad editorial por haberse reproducido mucho (Jardiel 1998: 112). El editor señala también que el género *novela rosa* no le es ajeno al autor; la prueba es *La sencillez fragante*, compuesta para *Blanco y Negro* (Jardiel 1998: 112).

La elección de estas novelitas permite observar cómo la poética de la novela corta va evolucionando y cómo determinados hallazgos formales que tan rentables le han sido a Jardiel posteriormente ya son ensayados y esbozados en obras tempranas.

Sin embargo, por lo que afirma el mismo Jardiel y por lo que señalan algunos catálogos realizados sobre sus obras, hay constancia de la existencia de otras novelas cortas no incluidas en esta sección de *Exceso de equipaje* (Ariza 1974: 22-30). Algunas de estas novelas aparecen en colecciones donde se editan también otros títulos que sí forman parte de la presente antología. Por citar algún ejemplo, la primera novela corta - pero con el título *El espantoso secreto de Máximo Marville*- incluida en *Exceso de equipaje* aparece en la lista que ofrece Ariza Viguera acompañada por otras no recogidas en esta antología, aunque Ariza (1974: 23) asegura que todas formaron parte de *Exceso de equipaje*. Esos títulos son: *El hombre de hielo*, refundición de *El caso de sir Horacio Wilkins*, *La voz muerta*, *Una aventura extraña*, *La sonrisa de Vadi*, *El aviso telefónico*, *El silencio*, *Dos manos blancas* y *Las huellas*; todos estos títulos aparecen en *La Novela Misteriosa*, que funda Jardiel (Ariza 1974: 23)<sup>64</sup>. También Ariza observa que en *Nuestra Novela* publica, junto a *La sencillez fragante*, *Las defensas del cerebro* (Ariza 1974: 25), tampoco incluida. También, se incluye en esta colección *La puerta franqueada*. Por otro

---

reconocerla como suya por considerarla carente de valor: tal vez solo dos obras de esta época puedan inventariarse como sus dos primeras producciones: la novela corta *El plano astral*, que se publica en el folletín del diario *La Correspondencia de España* en el año 1922, y el libro *Pirulís de la Habana*” (Alemany 1988: 16).

<sup>64</sup>Estas novelas se incorporan al corpus por aparecer en la edición de *Exceso de equipaje* de 1943. En el resto de las ediciones no se encuentran. La edición que se utiliza en este trabajo es la publicada en Madrid por Biblioteca Nueva en 1943 (Jardiel 1943).

lado, *Diez minutos antes de la medianoche* y *El naufragio del “Mistinguette”*<sup>65</sup> aparecen en *Los novelistas*.

¿Por qué razón algunas novelas publicadas en las mismas colecciones que las incluidas en *Exceso de equipaje* no fueron seleccionadas para formar parte de esta antología? La respuesta puede residir en el hecho de que para Jardiel carecían de valor y no eran representativas de su quehacer novelesco.

Otras novelas que no se incorporan en esta antología aparecieron impresas en colecciones donde no fue publicada ninguna de las novelas cortas incluidas en *Exceso de equipaje*. Son las siguientes<sup>66</sup>: en la *Correspondencia de España* se publicaron *La dama rubia*, *La victoria de Samotracia*, *El plano astral*<sup>67</sup>, *El misterio del triángulo negro* y *Aventuras de Tortas y Pan Pin Tao*<sup>68</sup>; en *La Novela del Amor* y *La Novela Pasional* aparecieron *La muchacha de las alucinaciones*, *El infierno* y *El hombre a quien amó Alejandra*; por otro lado, *Una ligereza* y *Lucrecia y Mesalina* fueron publicadas en *La Novela de Amor*; *Ocho meses de amor*, en *El Libro Galante*; *Las infamias de un vizconde*, en *Buen Humor*. Por otro lado, *La Olimpiada de Bellas Vistas* fue publicada en *La Novela Deportiva*. Ariza señala que en *Exceso de equipaje* se incluye esta novela (Ariza 1974:

---

<sup>65</sup>Esta novela corta forma parte del corpus puesto que podría haber sido incluida en *Exceso de equipaje* si no fuera tan conocida y tan impresa. Algunos pasajes de esta novela -que el autor califica de “humorística”- se basan en otros aparecidos anteriormente en diversas obras de Jardiel (Escudero 1982-1983: 207). En la Biblioteca Nacional hay varios ejemplares de esta novela corta. El primero aparece publicado en *Revista Literaria “Novelas y Cuentos”* -Madrid, Diana, Artes Gráficas-, sin fecha y sin numeración. Se encuentra incluida en el tomo de 1940-1944. Este ejemplar es similar al que se maneja en este trabajo (Jardiel s.f.b). Otro ejemplar se encuentra en *Los novelistas* y está publicado en San Sebastián. Carece de indicación de año de publicación. Este trabajo se encuentra también incluido en *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela III* -3.ª edición, 1963, AHR, Barcelona-.

<sup>66</sup>También hay novelas largas cuyos títulos se omiten por exceder los límites de los objetivos. No se consignan los títulos de otras novelas cortas recogidas en los otros libros misceláneos.

<sup>67</sup>Quedará incluida en el corpus por el hecho de que fue recomendada por el Círculo de Bellas Artes y por ser una muestra de la afición de Jardiel por los temas del más allá. En ella se advierte -comenta Escudero- la ausencia de ese humor tan característico del autor, a excepción de algún pasaje. A Escudero le interesa de esta novela el tema, puesto que la estructura y su estilo carecen de novedad y de originalidad. En lo concerniente a otros aspectos de interés, afirma la citada autora que en esta novela se recogen algunas de las soluciones más emblemáticas de la prosa de Jardiel, tales como la misoginia y el escepticismo frente a la virtud (Escudero 1982-1983: 165-167). Gallud (2016: 9) afirma que “la novela fue premiada por el jurado del concurso de Novelas Cortas organizado ese año por el Círculo de Bellas Artes”. En la Biblioteca Nacional esta novela corta se encuentra recogida en *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela III* -3.ª edición, 1963, AHR, Barcelona-. En este trabajo, se utiliza la versión recogida en *Obras selectas* -Barcelona, AHR, 1973, 2.ª ed. (Jardiel 1973)-.

<sup>68</sup>Se trata, al parecer, de dos relatos destinados a niños (Galindo 1996: 410).

26); sin embargo, el único texto que se corresponde con tal título es un sainete y no una novela corta (Jardiel 1998: 237).

He aquí algunos datos sobre ciertos títulos. *Las defensas del cerebro* y *El plano astral*, “con un tono entre misterioso y pseudometafísico” (Conde 1993: 80), son un ejemplo de una literatura que se le antoja a Jardiel caduca y necesitada de un cambio renovador. A partir del año 1922, se opera un progreso en Jardiel que trae consigo el viraje hacia una nueva concepción del humor. Parece que todo lo que llevaba escrito es percibido por Jardiel a la altura de 1926 como “lamentable y mugriento” (cit. por Conde 1993: 80).

En una carta dirigida desde Madrid que Jardiel envía a su familia en octubre de 1920 informa acerca de dos títulos arriba reseñados: *La victoria de Samotracia* y *La dama rubia*. He aquí la referencia:

Después hice yo *La victoria de Samotracia*, que ya leísteis, y ahora fabrico a ratos perdidos una nueva novela para *La Corres*, que vuelve a publicarlas desde noviembre, que se titula *La dama rubia*. Os anticipo la noticia de que es sensacional y muy humorística en el fondo, aunque no en la forma (cit. por Jardiel 1999: 39-40).

En otra carta fechada también en Madrid, el 5 de agosto de 1920, Jardiel vuelve a dar algunas noticias sobre *La victoria de Samotracia*:

En la primera quincena de este mes, publicaré otra novela que fue llevada por mí, en persona, a *La Corres* anteayer. Es trágica como Esquilo, dulce cual la mermelada y en lo que toca al estilo *pareille* a la publicada. Os hago del nombre gracia y en vista de ello, ahí va; la historia se llama: *La victoria de Samotracia*. Aunque el nombre proclama algo griego, no hagáis caso, pues, os juro por Pegaso, como ya lo veréis luego, en ella solo hay de griego las narices de la dama (cit. por Jardiel 1999: 42).

En otra carta dirigida a su hermana y con fecha de octubre de 1921 desde Madrid, introduce Jardiel una mención a otra novela. El título es *El corazón de la muerta*, una novela para la cual había utilizado ideas de su hermana. En esta carta, menciona también *El plano astral*, que acaba de presentar en el Círculo de Bellas Artes. También *El corazón de la muerta* ha sido elaborada para un concurso; Jardiel le comunica a su hermana que

la casa Pueyo no ha resuelto aún su concurso al que presenté la novela *El corazón de la muerta*. En efecto: Máximo podía enseñar la carta de Sepúlveda que decía: *Margarita ha muerto*. Pero cuando una persona muere, el corazón sigue en su sitio, no sobre una mesa de disección. El asunto para el pobre Máximo se ha puesto muy oscuro. Además, si hubiera probado su inocencia, el cuento no podía acabar como concluye y ya sabes, bonita, que en literatura *tutto e convencionale*... (cit. por Jardiel 1999: 47-48).

Por sus palabras, debe tratarse de una novela corta y de misterio. Además, en estas observaciones se percibe a un joven Jardiel que necesita el reconocimiento literario a través de los premios; por esta razón, en la misma carta, observa: “El premio de la casa Pueyo, el del Círculo de Bellas Artes o el estreno de ¿*Pero, es usted Collette?* bastaría para colocarme arriba de un salto” (cit. por Jardiel 1999: 48).

Al final de esta carta, menciona Jardiel también otro título señalado más arriba: “Y ahora, adiós nena, no dejes de leer en la plana de los niños *La aventuras de Torthas y Pan*

*Pim Tao* que se empiezan a publicar hoy y van a ser cosa *muy seria*” (cit. por Jardiel 1999: 49).

Jardiel intenta hacerse un hueco en el mundo literario con estos relatos. Alterna el teatro -por entonces en colaboración con Serafín Adame- con la publicación de estas narraciones y sus oposiciones a Hacienda. Es una época de tanteos en la que trabaja publicando en revistas, semanarios, etc. Además, presenta sus obras a concursos.

En una carta fechada en octubre de 1921, la toma de conciencia de que era un autor joven aflora al considerar que lo peor que le puede suceder a un escritor novato es colaborar con García Álvarez. Por esta razón, rechaza este camino. También decide mantener el suyo porque desea triunfar solo<sup>69</sup>. Esta carta es un testimonio inigualable por el hecho de presentar a un Jardiel entregado a su trabajo que busca su lugar en la literatura paso a paso.

La razón por la que estas novelas no aparecen en la antología *Exceso de equipaje* se debe, con seguridad, a que son para Jardiel una literatura digna de menosprecio por tratarse de obras primerizas, escasamente originales y confeccionadas con la intención de ganar renombre. También estas obras adolecen de un cierto sabor melodramático y sentimentaloides (Conde 1998: 83); esta circunstancia puede ser un factor del que se derive la condena a la que Jardiel sometió este sector de su producción.

En cuanto a las novelas cortas incluidas en la edición de *Exceso de equipaje*, hay que reseñar algunos aspectos interesantes que la crítica ha ido desmenuzando sobre algunas de ellas. En cuanto a *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*, Galindo afirma que por su naturaleza excepcional merece el honor de ser seleccionada e incluida en *Exceso de equipaje*, puesto que la novelita escapa al carácter sentimentaloides de que adolece el resto de su producción. La publicación de esta novela, que aparece en la colección *La Novela de una Hora*, supone un punto de inflexión con respecto al resto de los títulos aparecidos<sup>70</sup>; según afirma Galindo (1996: 413), en este título

quedan reflejados sus rasgos de intriga detectivesca a la par que humorística, caracteres que permiten al lector establecer una nítida diferencia con el tono sentimental-rosa de números precedentes y que será confirmada tras su lectura.

La novela reeditada en *Exceso de equipaje* no va acompañada del prólogo que, a modo de introducción, precedía a la incluida en la colección antes citada. En ese prólogo suprimido, Jardiel cuenta las circunstancias que lo llevan a publicar este trabajo, al mismo tiempo que arremete contra la estupidez de algunos críticos. También hay palabras dirigidas y dedicadas a ese lector inteligente e incondicional al que ruega que, como buen lector modelo, se comporte como un *idiota*. Se trata, en definitiva, de una composición en clave paródica para la que se elige el formato *novela corta* por ser el género más apto

---

<sup>69</sup>Evangelina Jardiel (1999: 45-49) reproduce esta carta.

<sup>70</sup>Valls y Roas (2001: 45) aseguran que se publica en la colección *Los Once*.

para la transmisión de ese suspense tan característico de este tipo de relato (Martínez Arnaldos 2012: s.p.).

Otra novela corta incluida en *Exceso de equipaje* es *Diez minutos antes de la medianoche*, a la que habría que considerar “una novelita dialogada con amplias acotaciones” (Galindo 1996: 435)<sup>71</sup>.

Otro título, *Jack, el destripador*, aparece publicado en *La Novela Vivida* (Ariza 1974: 26).

En cuanto a los trabajos incluidos en *Exceso de equipaje* que no se clasifican explícitamente como novelas cortas o cuentos pero que, sin embargo, ofrecen una fisonomía narrativa, cabe destacar *Mis viajes a Estados Unidos*, una novela de viajes en la que Jardiel, asumiendo la identidad de un narrador-testigo ocular de los hechos, - *focalizador-personaje*<sup>72</sup>- ofrece una visión entre distanciada y no exenta de admiración, en algunos momentos, de la vida de los norteamericanos. La estructura del relato recuerda a esas novelas de viajes en las que el desconocimiento de la cultura visitada por un narrador ajeno y extraño hace posible un distanciamiento que invita a la reflexión. Como se ha señalado, este texto no es solo interesante por la visión que un europeo ofrece sobre la cultura yanqui; también interesa como muestra del compromiso ético y moral de Jardiel en la defensa de unos valores opuestos a los de los americanos (Gallud 2001a: 97).

El material que aparece recogido en este volumen fue publicado por Jardiel en 1933, a su regreso de su primer viaje a Estados Unidos; también se incluyen algunas páginas “dadas a la stampa” (Jardiel 1998: 13) a su vuelta de su segundo viaje, en 1935.

El siguiente trabajo incluido es *Cartas al tío Robbie*, una serie de epístolas en las que se analizan determinados acontecimientos desde una perspectiva distanciada con la intención de fomentar la reflexión del lector. El cauce narrativo sirve de excusa para trazar el panorama de la realidad de la época. El lector se enfrenta a lo cotidiano percibiéndolo desde la óptica de un narrador extraño y ajeno a su propia cultura. Solo desde la visión de este observador tan particular, el lector puede *distanciarse* o *extrañarse* y acomodar su retina para ver la realidad bajo la acción de esta perspectiva desde la que todo es nuevo y original. Estas cartas fueron publicadas por Jardiel en el diario *Informaciones* en 1930. En el corpus se incluye el título *Los toros*.

La siguiente serie lleva por título *Celuloides rancios*. Se trata de un conjunto de seis guiones elaborados y escritos para una experiencia que Jardiel inició en el mundo del cine. Dicha experiencia consistía

---

<sup>71</sup>Esta novela no es recogida en el corpus.

<sup>72</sup>“La focalización interna es aquella en que el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia, suele tomar la forma de *focalizador-personaje*, bien coincida con el protagonista como el *Lazarillo*, bien fluctúe en variables focos perspectivistas como en las novelas epistolares del siglo XVIII” (Pozuelo 1994: 246).



en sonorizar cortometrajes antiguos del cine mudo con comentarios humorísticos que variaban en parte la línea argumental, convirtiendo aquellos restos de dramones decimonónicos en chispeantes obras cómicas (Gallud 2001a: 89).

El reciclaje de este material del cine mudo (Gubern 1977: 40) obedece a una intencionalidad paródica (Valls y Roas 2001: 34; Diez Puertas 2003: 352) o satírica (Mañas 1997: 245).

Los textos recogidos en *Exceso de equipaje*, aunque no van acompañados del marbete *relato breve*, muestran una inconfundible naturaleza narrativa. Además, el hecho de que -según algunos- esta experiencia sea un hallazgo original de Jardiel y el que sea un ejemplo vivo del magisterio que el cine ejerce sobre el autor, invitan a incluir esta serie en el presente trabajo. Por otro lado, los factores visuales de estas narraciones son tan evidentes que constituyen un magnífico ejemplo de cómo a través de la estimulación y la actualización de la competencia visual del lector se puede conseguir el acercamiento entre texto y receptor.

La crítica ha valorado positivamente el experimento de *Celuloides rancios*. El editor de *Exceso de equipaje* afirma el valor y la trascendencia de este hallazgo original de Jardiel Poncela. Según él, esta experiencia es la

base de un género -el cine retrospectivo comentado- de éxito tan fulminante, popular y extenso que con él puede afirmarse con arreglo a justicia que su creador abrió, hace ahora ya diez años, un nuevo camino para el cine hablado, lleno de posibilidades y transitado sin cesar, desde entonces, en España y fuera de España, por toda clase de imitadores, que en vano han intentado igualar el original (Jardiel 1998: 283).

Gallud también asegura que Jardiel inventa un nuevo género cinematográfico: los filmes cómico-retrospectivos. Tal fue la trascendencia y la popularidad del invento que su éxito solo es comparable a los dibujos animados de Disney. Gallud (2001a: 89) acaba señalando que este procedimiento se imita en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia. Del éxito de esta experiencia también habla su hija Evangelina: “De vuelta a España le llamé Mister Hoyen de la Fox Movietone Corp. para encargarle los comentarios de sus *Celuloides rancios*, que Jardiel haría en París [...] y que fueron un gran éxito” (Jardiel 1999: 95-96). Evangelina Jardiel reproduce unas palabras de un artículo del cineasta Fernández Cuenca donde se ensalza la trascendencia que supone para el mundo del cine el experimento llevado a cabo por Jardiel en sus *Celuloides rancios* (Jardiel 1999: 287). Poco antes de finalizar su artículo, Fernández Cuenca observa que “habrá que señalar la trascendencia de los *celuloides rancios*, creación españolísima que no tardó en internacionalizarse” (cit. por Jardiel 1999: 288). Otras palabras de Fernández Cuenca en las que se analiza esta original aportación del escritor son las siguientes: “Era aquel un trabajo tan completo y original que marcó la pauta a las demás versiones, y el procedimiento empleado por Jardiel Poncela en sus “*Celuloides rancios*” fue el mismo que usaron al punto los comentaristas franceses, ingleses, italianos y alemanes” (cit. por Ariza 1974: 34-35). Alemany (1988: 20) también reconoce el valor de este experimento al considerar que el proyecto es “una idea de su invención” cuyo éxito “lo lleva a repetir la experiencia en dos ocasiones más: *Celuloides cómicos* (1938) y *Mauricio, o una víctima del vicio* (1939)”.

Diez Puertas (2003: 353) observa que

este juego con los códigos cinematográficos es uno de los primeros ejemplos de eso que hoy se llama desmontaje, es decir, se cogen imágenes de aquí y de allá y se las monta con un significado nuevo que amplía, contradice o subvierte la construcción de sentido original. En concreto, en *Celuloides rancios* Jardiel descubre que “ciertos procedimientos dramáticos de ayer, ya en desuso, constituyen para los públicos de hoy, habituados a otros procedimientos dramáticos más sinceros, una fuente de regocijo”. El éxito de esta idea es tal que da lugar al “cine retrospectivo comentado”, una moda que será practicada por muchos cineastas e, incluso, por compañeros de generación. Recuérdese *Un bigote para dos* (1940) de Tono y Mihura o *La tigresa* (*What's up Tiger Lily*, 1966) de Woody Allen.

No obstante, algunas voces han mitigado la originalidad de la tarea llevada a término por Jardiel en sus *Celuloides rancios*. Diez Puertas (2003: 353) observa que, como ha señalado Sánchez Sañas,

la idea de poner un comentario humorístico a viejas películas ya está en el material sobre el que Jardiel trabaja, es decir, antes de agosto de 1934 el comentarista y editor Lew Lerhr había reducido estas y otras películas viejas a un rollo y les había añadido un comentario humorístico. Lo que se pide a Jardiel es que escriba un texto nuevo y en español para alguna de ellas.

Continúa Diez Puertas (2003: 353) señalando que

las películas comentadas tienen su antecedente en ciertas prácticas de cine mudo, ya sea en la labor de los explicadores o bien en la organización de sesiones de cine que consisten en superponer sobre la proyección muda las voces en directo de un grupo de actores, los cuales pueden interpretar un texto paródico.

Sin embargo, este intento de restar valor y originalidad a Jardiel se ve contrarrestado por las siguientes observaciones, en las que se señala que ya desde 1928 Jardiel acariciaba el proyecto de *Celuloides rancios*: “Ahora bien, también es cierto que, como hemos indicado, en sus escritos está implícita esta idea desde, al menos, 1928” (Diez Puertas 2003: 353).

Otras voces han revisado el rol asignado a Jardiel en *Celuloides rancios*. Por ejemplo, Fernández-Hoya (2004: 4) vincula la labor de Jardiel con la función del donaire y con la del explicador del cine mudo. Según Fernández-Hoya, Jardiel es un espectador-narrador que, al igual que el donaire y el explicador, tiene como misión comentar un conjunto de imágenes ya elaboradas. También afirma la citada analista (2004: 8) que la experiencia de *Celuloides rancios* contaba con un antecedente norteamericano; esta circunstancia no quita valor al trabajo del dramaturgo puesto que el mérito de Jardiel reside en su humor de vanguardia, su estilo literario y el explicarlo todo bajo la óptica de un madrileño<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Resulta también interesante el trabajo de Prendes Guardiola (1999: 285-288) sobre los procedimientos utilizados por Jardiel en *Celuloides rancios*.

Este experimento lo realizó Jardiel en París para la Fox Movietone Corporation en septiembre de 1933 en los estudios de Billancourt. Estos *relatos* son: *Emma, la pobre rica*, *Los ex presos y el expreso*, *Cuando los bomberos aman*, *Ruskaia Gunai Zominovitz*, *El amor de una secretaria* y *El calvario de un hermano gemelo*<sup>74</sup>.

La siguiente aportación al corpus es una conferencia que lleva por título *La mujer como elemento indispensable para la respiración* -de la serie *Conferencias*-. Fue leída en la Residencia de Estudiantes el día 7 de abril de 1933. La razón que lleva a su inclusión en el corpus es la presencia de una serie de anécdotas narrativas que sirven de argumentos ilustrativos de la tesis defendida por Jardiel. Además de su naturaleza narrativa, lo cierto es que la presencia de ciertos motivos sexistas convierte a esta conferencia en un delicado ejemplo de ataque misógino.

Tal vez pueda parecer excesivo el incluir una conferencia en un trabajo en el que se habla y se trata de la prosa narrativa; pero no hay que olvidar que, si los argumentos en que se basa y se fundamenta la tesis son auténticos relatos, esto es razón suficiente para incluir, no la conferencia en sí, sino las narraciones en el presente trabajo. Además, hay que tener presente la naturaleza ficcional de dichas narraciones, así como la presencia de personajes y de peripecias.

Los trabajos que se incluyen a continuación son tres artículos que se titulan *Nuevo juicio del boxeo*, *El amigo póliza* y *El concepto sociológico del ladrón* -de la serie *Artículos*-. Estos artículos -que aparecen junto a otros en *Exceso de equipaje* y que no se incluyen en el corpus- resultan interesantes debido a que, además de presentar una naturaleza narrativa, son ejemplos de esa literatura que se hace para un periódico o un diario y que nace con el estigma de lo efímero. El editor señala que fueron escritos entre 1924 y 1931, en diversas revistas y semanarios (Jardiel 1998: 351), a excepción del último artículo cuya publicación se produce al concluir la Guerra Civil (Jardiel 1998: 375). Su reproducción por primera vez para la edición de *Exceso de equipaje* es un síntoma de la trascendencia de que gozan para Jardiel y una muestra de esa literatura de cuya supervivencia muy pocos se preocupan.

La siguiente serie recibe el título *Quisicosas y cosasquisis*; en ella se incluyen unos trabajos cortos que aparecieron por primera vez, según el editor, en semanarios y revistas en los años 1924, 1925 y 1926 (Jardiel 1998: 381). Hasta el momento de su

---

<sup>74</sup>Todas estas películas son propiedad de la Casa Fox. En la edición de *Exceso de equipaje*, aparecen las fechas de rodaje y algunas curiosidades en torno a ellas. Según Ariza (1974: 35), la base de *Celuloides rancios* “era una pelliculilla rodada entre 1903 y 1908 bajo el título de *Emma’s Dilemma*, y a la que le puso los siguientes guiones, recogidos más tarde en *Exceso de equipaje*: “Emma la pobre rica”, “Los ex presos y el expreso”, “Cuando los bomberos aman”, “Ruskaia Gunai Zominovitz”, “El amor de una secretaria” y “El calvario de un hermano gemelo”. A propósito de este último título, es preciso señalar que este originariamente era *Los duques gemelos y la duquesa* y también es necesario observar que trae a la memoria la obra *Eloísa está debajo de un almendro* (Torres Nebrera 1993: 254).

recopilación para *Exceso de equipaje* no se habían reproducido. Los trabajos seleccionados son los siguientes:

1. *Una teoría de Marañón y una mujer rubia*, en el que se encuentra la exposición de uno de los motivos de la ideología sexista más trillados y manejados: el deseo de lujo.

2. *Veinticuatro horas*, una serie de bocetos narrativos, descriptivos, filosóficos, etc., que resultan interesantes por el hecho de ser una muestra del quehacer creativo del escritor. Además, denotan ese gusto y esa admiración de la vanguardia hacia lo atomizado y hacia el fragmentarismo, pues lo que aprecia y percibe el lector en estos materiales son eso, fragmentos, esbozos, gérmenes de relatos y descripciones que se incorporarán a obras futuras.

Algunos de estos esbozos pueden ser considerados ejemplos de *microrrelato*. Efectivamente, *El diablo las carga*, *Una belleza y su vestido* y *La mujer-gato* cumplen los requisitos con que la crítica caracteriza y define este nuevo género: *narratividad, hiperbrevedad, concisión, intensidad expresiva, intertextualidad, ironía, parodia, humor e intención crítica*.

*El diablo las carga*, además de su brevedad -menos de una página-, es un claro ejemplo de relato humorístico cuya gracia se fundamenta y se basa en la ironía y en la parodia de un motivo trascendental inserto en la literatura romántica: el duelo. Además, la presencia de la *intertextualidad* se advierte en el juego que le ofrece al autor la frase hecha *las armas las carga el diablo*, frase que será sometida a un proceso de descodificación aberrante -aberrante porque en este caso se interpreta en su sentido literal- y que le permite insertar al Diablo como personaje que viene a cumplir con su misión: cargar las armas del duelo. La acción, como cabría esperar de un texto que apuesta por la condensación, es única; no obstante, hay algunas referencias al pasado de los personajes que, lejos de multiplicar y hacer más compleja la anécdota, contribuyen a reforzar o a establecer la acción principal. El espacio donde se desarrolla la historia es único. En cuanto al tiempo, este se ve reducido o condensado gracias al empleo de la *escena* -con la inevitable presencia del diálogo- y gracias también al uso del *resumen*. Se aprecia también una notable apuesta por el pretérito perfecto simple que, por su naturaleza absoluta (Alarcos 1984: 35), simplifica la complejidad temporal, al no ser necesaria para su constitución la referencia a otro tiempo. Sin embargo, el análisis del pasado de los personajes puede contribuir a la complicación del tiempo. En cuanto a los personajes, hay que señalar que la presencia del Diablo contribuye a ese proceso de condensación puesto que se trata de un actante ya previamente definido. El procedimiento constructivo de referir algunas informaciones sobre ciertos personajes que resultan irrelevantes para la historia no se puede entender como mecanismo que contribuya a ese proceso de condensación; esta violación de la poética del microrrelato obliga al lector a hacer una descodificación que, al basarse en la frustración de expectativas, genera un proceso humorístico. El ahorro expresivo se ve favorecido con la incorporación del diálogo en estilo directo sin narrador y con la presencia de los puntos suspensivos. La narración en tercera persona también contribuye a aminorar la complejidad pragmática que se podría derivar de un acto comunicativo en que estuviera implicada una segunda persona. Por

último, la intrascendencia de este relato hiperbreve, que se observa en que no se le obliga al lector a llegar a una interpretación de tipo alegórico que resida más allá de lo meramente codificado, es un factor más que sitúa el relato en el minimalismo. Otros rasgos que configuran la poética del microrrelato son: la narratividad que se ve enraizada en el paso de una situación a otra, la importancia del título y el cierre como instancia que le otorga al texto todo su significado, la presencia de *cuadros comunes* como el duelo con su gran potencial de ahorro discursivo, el efecto único y el comienzo *in medias res*. Por otro lado, la independencia y la autonomía de este microcuento respecto a otros géneros, como el poema en prosa, con el que habitualmente se ha visto relacionado y vinculado el microrrelato, se observan en el hecho de que hay una apuesta sensible por el diálogo y la consiguiente multiplicidad de voces, además de la presencia del pretérito perfecto simple.

Otro microrrelato perteneciente a esta serie lleva por título *La mujer-gato*. En cuanto a la extensión, el texto se encuentra dentro de los límites marcados: apenas supera la media página. La condensación en el contenido se configura gracias a la apuesta por la unidad de acción, de lugar y espacio. Esta descripción despliega un tratamiento temporal que sitúa al lector ante un tiempo extenso que el narrador condensa gracias al *resumen* y al relato *iterativo* que, al contar una única vez lo que sucede en varias ocasiones, supone un notable ahorro a nivel expresivo. Este relato *iterativo* cumple, además, dos misiones: la primera es la de generar en el lector una serie de expectativas; la segunda es la de caracterizar al personaje. Por otro lado, la ausencia de contenido trascendente contribuye a hacer más sencillo el nivel pragmático, que se ve también sometido a ese proceso de simplificación gracias a la presencia de la tercera persona. La estructuración del texto *in medias res* es una apuesta más por la condensación. Otros rasgos de la poética del microrrelato son: la unidad de efecto, parquedad descriptiva y tensión narrativa, que se dirime gracias al paso inevitable de una situación a otra. La naturaleza descriptiva y la notable presencia del pretérito imperfecto de indicativo podrían convertir este microrrelato en un poema en prosa; sin embargo, el tono humorístico, su carácter decididamente fantástico y su ausencia de explosión sentimental permiten el rechazo de esta posibilidad.

El último microrrelato de la serie se titula *Una belleza y su vestido*. En cuanto a la extensión, este texto no ofrece dudas de su hiperbrevedad: no supera la media página. Esto hace posible que la unidad de efecto salga reforzada. La unidad de acción, de espacio y de tiempo es también un hecho innegable que permite la condensación informativa. La apuesta por la *escena* en forma de diálogo en estilo directo reduce las dimensiones temporales y el relato *singulativo* le otorga a este texto la tensión necesaria para configurar la narratividad que nunca ha de faltar. Además, los dos motivos que conforman este microrrelato son simultáneos en el tiempo, por lo que la complejidad temporal se ve también simplificada. La expresión se ve reducida al silenciar la voz del narrador en el diálogo en estilo directo: su no intervención -que, por otra parte, no se hace necesaria- es una notable fuente de ahorro expresivo. En cuanto a los personajes, hay que destacar que aparecen presentados sin nombre y que su descripción es parca. No obstante, se trata de personajes típicos de la literatura de Jardiel cuya definición se hace innecesaria precisamente por su convencionalismo. A nivel verbal, hay que resaltar la presencia del

pretérito perfecto simple, que con su valor absoluto hace posible su presencia sin necesidad de adscribirlo a la referencia de otra forma verbal. Otros aspectos a tener en cuenta son: la narración en tercera persona, la ausencia de trascendentalismo y el comienzo *in medias res*.

Se puede aducir que estos relatos no nacen con la intención de ser publicados como narraciones independientes y autónomas. Son, más bien, esbozos, ensayos que pueden dar lugar a una obra de mayor envergadura: un cuento, por ejemplo. Sin embargo, el hecho de que Jardiel apueste por su publicación les confiere una naturaleza de producto acabado. Por otro lado, su brevedad no se ha de confundir con un supuesto fragmentarismo, del que sería conveniente hablar si estos microrrelatos surgieran de un proceso de poda efectuado sobre unos textos que, por cierto, no existen. Estos relatos son un fin en sí mismos; no son pasajes desgajados; su autonomía está fuera de duda. Eso sí, son esbozos con un valor literario, hecho que anima a Jardiel a su publicación.

3. *El amor tomado del natural*, cuya *puesta en escena* recuerda a los rótulos con que el cine mudo dirigía la interpretación y las lecturas del público. En este trabajo, los tópicos jardielescos acerca del amor y de las mujeres se dejan ver constantemente. El narrador, que se mantiene al margen durante gran parte de la historia, participa en la misma de un modo sorprendente cerrándola de una forma trágica. Por otro lado, el desarrollo de esta historia en el interior de un café se ha de entender como un homenaje personal a estos locales tan queridos y tan gratos para Jardiel.

4. *Un itinerario de turismo*. La historia de la fundación de Loperlejos es el único motivo de este trabajo que se incluye en el corpus no solo por su esencia narrativa sino también por la presencia de ese humor que Jardiel conseguía con la inserción de lo inverosímil.

*Charlas de radio* es el título de la siguiente serie, a la que pertenecen algunos trabajos incluidos. Se trata de unas conferencias en las que es posible apreciar cierta dosis de narratividad. Las charlas son las siguientes:

1. *¿Dan ustedes su permiso?* Con esta charla Jardiel inaugura en Buenos Aires una serie de conferencias por radio. Al parecer, esta iniciativa cosechó un gran éxito en Argentina en el mes de noviembre de 1937 (Jardiel 1998: 415). En esta charla cuenta algunas de sus tribulaciones a su llegada a Argentina.

2. *El matrimonio*, otra charla de las dadas en la radio argentina en 1937 (Jardiel 1998: 426). Resulta muy interesante porque recoge algunas ideas esenciales acerca del matrimonio. El *distanciamiento* se consigue gracias a que se recurre a la narración en futuro.

3. *La inauguración del servicio telefónico entre España y Norteamérica y las cogidas de los toreros*. Esta charla pertenece al ciclo titulado “Comentarios quincenales para oyentes informales”. En esta charla se incluye una pequeña anécdota narrativa que versa sobre Manuel López, un amigo del narrador, a quien este le aconseja que se dedique a ser matador de toros.

4. *Mis razones para hablar más de prisa* pertenece a la misma serie de conferencias que la anterior. Se incluyen aquí cinco anécdotas humorísticas que en formato narrativo relatan las tribulaciones que experimenta el narrador por no ser capaz de controlar la rapidez con que habla.

Cuatro de estas cinco anécdotas son ejemplos de la incursión que realiza Jardiel en el mundo del microrrelato. Todas las narraciones incluyen la palabra “medalla” en sus títulos en clara consonancia con la naturaleza breve y reducida, pero a la vez intensa, de los relatos. La primera ofrece una extensión no superior a la página impresa. La acción, el espacio y el tiempo se condensan: es decir, una única acción, un espacio también único, el tranvía, apenas descrito pero intuido gracias a la incorporación de *cuadros comunes* y un tiempo no muy extenso. En cuanto a este último aspecto hay que señalar que la presencia de la *escena* con un diálogo en estilo directo sin intervención del narrador reduce la dimensión temporal. Las referencias a la psicología de los personajes son escasas, por no decir inexistentes; en este sentido el diálogo contribuye, en cierta medida, a la caracterización mínima de los protagonistas. La economía en la expresión se consigue mediante la eliminación del narrador en el diálogo en estilo directo, la apuesta por *cuadros comunes* que apuntan hacia hechos, comportamientos de todo tipo, etc., ya previamente definidos, como el viaje en tranvía, la preferencia por el enunciado sin verbo -frase-, etc. El efecto de condensación se desarrolla también gracias a la apuesta por la narración *in medias res*. Por otro lado, la ausencia de sentido alegórico o simbólico hace de este relato un producto sencillo que apuesta por un alejamiento de la complejidad. Esta y el resto de las narraciones están en primera persona, aspecto que contribuye a simplificar y a hacer más sencillo el componente o nivel pragmático. Por último, cabría señalar cómo la poética del texto humorístico frustra la colaboración que ha de llevar a cabo el lector en su tarea de descodificar este texto, puesto que en este microrrelato que, en teoría, ha de apostar por lo sencillo y lo relevante, hay lugar y espacio para la digresión y para el entretenimiento en lo irrelevante.

La medalla segunda ofrece una extensión también adecuada al microrrelato. La acción y el espacio son únicos; este último ni se especifica ni se presenta a través de descripción alguna; la economía a nivel verbal es un hecho evidente. El diálogo en estilo directo hace posible la actualización de una *escena* a nivel temporal que supone una reducción de la complejidad en este componente. El relato es *singulativo*, circunstancia que permite también la práctica de la simplificación tanto en el nivel temporal como en el nivel de la anécdota. El diálogo en estilo directo sin la presencia del narrador contribuye a reducir y a simplificar la carga lingüística y expresiva; al mismo tiempo, gracias al diálogo, el lector puede aventurar cómo son los personajes ya que estos no son definidos por el narrador. La variedad de estilos que se ofrece en este diálogo permite separar este microrrelato del poema en prosa; además, esta apuesta por la *escena* con la presencia del diálogo en estilo directo tiende un puente entre el microcuento y el género teatral, hecho que certifica esa naturaleza indefinida y proteica (Rojo 2010: 241). Otros aspectos que contribuyen a la condensación son: el inicio *in medias res*, la falta de sentido trascendente y el empleo de la frase.

La tercera y la cuarta medalla ofrecen unos rasgos similares a los que aparecen en el texto anterior: extensión no superior a la página impresa, presencia del enunciado frase, diálogo en estilo directo sin intervención del narrador, incorporación de la *escena*, unidad de acción, apuesta por una única anécdota y, por lo tanto, ausencia de concreción espacial y de descripciones del lugar, personajes presentados sin introspección psicológica, comienzo *in medias res*, ausencia de fin trascendente y apuesta por el relato *singulativo*. No obstante, hay alguna diferencia; por ejemplo, en la tercera medalla se recurre a la actualización de un *cuadro común*, que podría denominarse “relaciones entre una joven y un señor mayor”, que hace posible, gracias a su previa codificación, la condensación lingüística debido a que se evita el hacer explícita una cierta cantidad de información.

La quinta medalla es un *microcuento extenso* pues, en lugar de disponer de una extensión no superior a la página impresa, supera esta medida. La razón de este aumento puede deberse a exigencias de la anécdota; sin embargo, un rápido examen del texto hace suponer que esta superación del límite de la extensión habitual es consecuencia de otros factores y no de la exigencia de la trama. Esta se desarrolla en los mismos parámetros que las narraciones anteriores: el aumento en la extensión no conlleva una complejidad en la anécdota. El lector tiene ante sí un texto hiperbreve que se ve aumentado e incrementado sin ninguna razón. Se trata, pues, de una *mininarración alargada*. Esta circunstancia es determinante para que sea valorada negativamente. Hay que destacar, eso sí, la presencia de los habituales mecanismos de condensación, tales como la frase, presentación superficial de personajes, acción única, ausencia de descripciones espaciales, presencia de la *escena* con diálogo en estilo directo descargado de intervenciones del narrador, ausencia de fin trascendente, comienzo *in medias res*, relato *iterativo*, uso del *sumario menos puramente diegético*<sup>75</sup>, que consiste en indicar que se ha producido un discurso indicando el tópico tratado, uso del presente de indicativo, que crea la sensación y el efecto de ausencia de complejidad temporal al tratarse de un tiempo absoluto, etc.

5. *Utilidad de las guerras* que, como las anteriores, está inserta en el mismo ciclo de conferencias, incluye un breve apunte descriptivo que trae a la memoria del lector esas terribles escenas bélicas que, tras la batalla, muestran un paisaje desolador y lleno de muerte. Los factores visuales a través de los que el texto seduce e invita a ver al lector actualizando su competencia visual son notables.

6. *Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura* es la última charla que también, como las otras, se incluye en ese ciclo titulado “Comentarios quincenales para oyentes informales”. Dos son las anécdotas insertas en esta charla; la primera de ellas, llena de factores visuales, presenta el origen del mundo y la aparición de la humanidad sobre la tierra. La narración en presente de indicativo contribuye a afianzar todavía más la visualización de los motivos introducidos. La segunda anécdota recurre a un diálogo entre un juez y un ladrón en el que la guerra al lugar común se efectúa

---

<sup>75</sup>“Aquí el narrador no solo da cuenta de que se ha producido un discurso del personaje, sino que también informa del tópico que especifica el contenido del mismo: “Marcel informó a su madre de su decisión de casarse con Albertina” (Pozuelo 1994: 255).



gracias a la inserción de motivos inesperados que conculcan las expectativas que dicta el sentido común.

### 2.2.2. *El libro del convaleciente*<sup>76</sup>

Se publica en 1939, aumentando una primera edición anterior de 1938 (Alemany 1988: 19-20). Esta obra miscelánea, que se presenta impresa con el sugerente subtítulo de *Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*, obedece a un proyecto que, según el mismo Jardiel, se gesta durante la Guerra Civil. En efecto, en el prólogo a la segunda edición -diciembre de 1943-, el autor declara que, en otoño de 1937, durante una estancia en Buenos Aires, decidió componer un libro dedicado a los convalecientes de la guerra. Se trata de una recopilación en la que se recoge un centenar de trabajos breves publicados en revistas semanales como *Nuevo Mundo*, *Buen Humor*<sup>77</sup>, *Gutiérrez*, *Ondas* y *Blanco y Negro*; algunos de estos trabajos aparecieron en las secciones de cuentos de diarios como *La Voz*, *El Sol* e *Informaciones* (Jardiel 2001b: 9). Lo interesante de este volumen es que ofrece una variada y rica selección de un material artístico perteneciente al comienzo de sus actividades literarias.

Según Jardiel (2001b: 9), su propósito es

el de procurar a los convalecientes de las trincheras una lectura divertida, ligera y un poco pueril, como debe ser la lectura de todo convaleciente, de ilación sencillísima para no precisar de ellos excesiva atención, y a un tiempo extensa y breve para que les durase el mayor tiempo posible y pudieran abandonarla a la primera fatiga.

---

<sup>76</sup>La edición que se utiliza en el trabajo es la publicada en Madrid por Biblioteca Nueva en 2001 (Jardiel 2001b). En la Biblioteca Nacional se encuentran ejemplares de varias ediciones. Hay uno del año 1939, de *Colección Hispania*, publicado en Zaragoza, que carece de 9 historias contadas por un mudo y de la serie *Crítica teatral de obras que no existen*. Presenta un *Prólogo* diferente al que se encuentra en la edición que se maneja en este trabajo. El resto del material coincide con el volumen utilizado en esta tesis. Las ediciones de los años 1954 (3.<sup>a</sup> edición), 1987 (5.<sup>a</sup> edición), 1972 (4.<sup>a</sup> edición), 1943 (2.<sup>a</sup> edición), 1997 (6.<sup>a</sup> edición) -todas ellas publicadas en Biblioteca Nueva- presentan los mismos trabajos que la edición que se utiliza aquí. Del año 1963 hay una 3.<sup>a</sup> edición publicada en el volumen *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela III* -Barcelona, AHR-, que también presenta los mismos trabajos que la edición utilizada en esta tesis. Hay otra del año 1962 -Barcelona, Vergara. *Círculo de lectores*- a la que le faltan algunos trabajos que sí se encuentran en la edición manejada en este: *Prólogo*, *Máximas Mínimas*, *Cinematógrafo*, *Reportajes sensacionales*, *Reverso de trece hojas de calendario*, *Programa de fiestas en Ferruginosa del Campo*, *Crítica teatral de obras que no existen*. Además, la serie *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* carece de dibujos. El resto del material coincide con el volumen utilizado en esta tesis. También hay otra edición, que el catalogador sitúa en 1952, que se encuentra incompleta.

<sup>77</sup>Evangelina Jardiel observa que esta obra miscelánea recoge, junto con *Exceso de equipaje*, “todos aquellos escritos primeros de *Buen Humor*” (Jardiel 1999: 79).

Su intención es garantizar la evasión de sus lectores a través de la lectura de sus trabajos. El éxito de la primera edición<sup>78</sup> está avalado por las numerosas cartas que, según Jardiel, le enviaron los lectores convalecientes, a quienes la lectura hizo mucho bien (Jardiel 2001b: 9-10). Esta primera edición se agotó rápidamente, con lo que Jardiel apuesta por una segunda -la que se maneja en este trabajo-, publicada por Biblioteca Nueva (Jardiel 2001b: 10). La nueva edición no sufre ninguna alteración respecto a la primera; esta segunda entrega es igual; incluso se mantiene intacto el título aunque en el momento de esta reimpresión ya no hay en los hospitales heridos de guerra. Jardiel asegura que podría haber incluido otros trabajos cortos no insertos en la primera edición y que esperan ser recogidos en algún volumen. Sin embargo, el autor opta por incluir dichos trabajos en *Exceso de equipaje*, libro que ya conoce, a la sazón, dos ediciones (Jardiel 2001b: 10). En estos dos títulos quedará, como señala Jardiel, reunida “toda la volandera labor que nació al mundo en las hojas efímeras del diario y de la revista y que no fue concebida con ánimo de persistencia, sino para una vida fugaz de días e incluso de horas” (Jardiel 2001b: 11).

#### *Títulos que se han de incluir en el corpus*

La primera serie es *Ventanilla de cuentos corrientes*. Es una recopilación de relatos breves que aparecieron en diarios y revistas realizada en 1930 y que fue publicada en la primera edición de *El libro del convaleciente*. Está compuesta por un total de dieciséis títulos, a saber: *Un marido sin vocación*, *El chófer nuevo*, *Los vecinos del principal derecha*, *La señorita Nicotina*, *El domador y los dos ancianos*, *El amor que no podía ocultarse*, *Un abanico demasiado moderno*, *El somarova*, *¡Mátese usted y vivirá feliz!*, *Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*, *La Universidad de Herby o los encantos de la democracia*, *El consejo*, *Noche de sábado*, *¡Por Dios, que no se entere nadie!...*, *Un asunto de novela* y *La recepción de los tres Reyes Magos*.

Estas narraciones se caracterizan por su brevedad debido a que iban destinadas a la prensa (François 2007: s.p.). Este material procedente de diferentes fuentes, ya que su publicación se realiza a través de revistas y de periódicos distintos y de manera discontinua, presenta una naturaleza heterogénea. Sin embargo, el título con que se identifica esta serie -al igual que otros títulos de series semejantes- es un vínculo de coherencia entre los diferentes trabajos (François 2007: s.p.). La elección del título *Ventanilla de cuentos corrientes* -donde la inserción de un término procedente del mundo literario junto con otro que remite a un contexto bancario desentona sin lugar a dudas- es posiblemente un homenaje al semanario *Gutiérrez* (François 2007: s.p.). Es más, la elección de este título obedece al proyecto de renovación del humor llevado a buen término por los colaboradores de la revista *Gutiérrez*. Según Cécile François (2007: s.p.),

---

<sup>78</sup>Esta primera edición es de 1939 (Valls y Roas 2001: 47) -quizá se refieran a la primera edición en Biblioteca Nueva-. Sin embargo, Gregorio Torres Nebrera asegura que, en 1938, en San Sebastián, Jardiel alterna la publicación de dos libros misceláneos con unas películas cortas; estos libros son *El libro del convaleciente* y *Lecturas para analfabetos* (Torres 1993: 230). Ariza (1974: 30) sitúa la publicación de la primera edición de la presente obra en 1938.

estos cuentos invitan a que el lector encuentre un hilo conductor ante tanta heterogeneidad: la elaboración de un nuevo humor de tipo experimental.

La heterogeneidad queda reducida a homogeneidad gracias a la acción de un proceso convergente que subordina la diversidad a la consecución de un mismo fin: la creación de una poética del humor basada en los presupuestos de la vanguardia. Esta renovación de la comicidad no es la única consecuencia derivada del espíritu vanguardista; también el *autotelismo* -el lenguaje poético encuentra su justificación en sí mismo; es una realidad autónoma (Todorov 2005: 20)- presente en estos cuentos hace de *Ventanilla de cuentos corrientes* un producto de gran originalidad.

El primero de los cuentos es *Un marido sin vocación*, que, según el editor de la segunda edición, forma parte de una serie de cinco trabajos -cada uno de ellos escrito sin la presencia de una vocal determinada- publicados en la sección de cuentos del diario *La Voz*, en 1926 y 1927 (Jardiel 2001b: 205). De esta serie, en *Ventanilla de cuentos corrientes*, solo se reproducen los dos primeros. Según Ariza (1974: 37-38), en *Obras Completas* solo se encuentran recogidos este y el segundo, *El chófer nuevo*. Los otros que no se recogen se consideraron demasiado fáciles; de esta *censura* aplicada al resto de títulos fueron responsables el editor o el recopilador.

El tercer relato es *La señorita Nicotina*, interesante cuento en el que se funden dos lecturas paralelas y que es un asombroso ejemplo de cómo el texto invita al lector a elaborar una interpretación simbólica.

*El domador y los dos ancianos* es un relato que apareció publicado por primera vez en 1930 en el diario *Informaciones* como primera colaboración de Jardiel en dicho periódico (Jardiel 2001b: 219).

*El amor que no podía ocultarse* es, en opinión del editor de la segunda edición, uno de los mejores relatos de Jardiel. Apareció por primera vez en *Gutiérrez* en 1926 y desde entonces conoció una intensa vida y gozó de una enorme vitalidad pues fue reproducido en toda clase de revistas y publicaciones (Jardiel 2001b: 224). De hecho, aparece recogido en *13 historias contadas por un mudo* -sin título- (Jardiel s.f.a)<sup>79</sup> y en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) -bajo el título de *Un amor oculto*-, con algunas divergencias fáciles de achacar a razones de tipo ideológico, entre las que operan el control de la censura y los tópicos sexistas. También es notable señalar que alguna que otra variante obedece al deseo de encontrar un golpe de efecto humorístico.

---

<sup>79</sup> *13 historias contadas por un mudo* se incluye en el corpus por ofrecer nuevas versiones de ciertos cuentos recogidos en las obras misceláneas. En la Biblioteca Nacional hay cuatro ejemplares de esta obra. Se encuentran insertos en la Colección *Revista Literaria "Novelas y cuentos"* -Madrid, Diana, Artes Gráficas-. A excepción de uno que presenta la fecha de 26 de diciembre de 1943, el resto carece de este dato. En este trabajo, el ejemplar utilizado es el mismo que los que se encuentran en la Biblioteca Nacional (Jardiel s.f.a).

El siguiente cuento, *Un abanico demasiado moderno*, y los dos siguientes, *El somarova* y *¡Mátese usted y vivirá feliz!*, aparecieron publicados en la sección de cuentos del diario *La Voz*, en 1927 (Jardiel 2001b: 227).

*Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación* fue publicado por primera vez en el semanario *Blanco y Negro*, en 1928. Posteriormente, Jardiel lo teatraliza y se convirtió en la base del prólogo de la comedia *Los ladrones somos gente honrada* (Jardiel 2001b: 237).

*La Universidad de Herby o los encantos de la democracia* es un cuento que aparece en *Buen Humor*, en 1927 (Jardiel 2001b: 242).

*El consejo* fue publicado por primera vez en la sección de cuentos de *La Voz*, en 1928 (Jardiel 2001b: 245).

*Noche de sábado* apareció en *Blanco y Negro*, siendo posteriormente reimpresso en otras publicaciones (Jardiel 2001b: 249).

*¡Por Dios, que no se entere nadie!...* se publica en *Buen Humor*, en 1926 (Jardiel 2001b: 254).

*Un asunto de novela* y *La recepción de los tres Reyes Magos* aparecen en *Nuevo Mundo* en 1927 (Jardiel 2001b: 260)<sup>80</sup>.

La siguiente serie lleva por título *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*. Se trata de un conjunto de ocho relatos breves cuyos títulos son: *Prólogo*, *La serpiente amaestrada de Whitechapel*, *El hombre de la barba azul marino*, *La momia analfabeta de "Craig Museum"*, *El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus*, *La misa negra del barrio de Soho*, *El frío del Polo* -este cuento es el único de la serie que no se incluye en el corpus- y *Los asesinatos incongruentes del castillo de Rock*. Una versión más extensa de este breve relato en forma de novela corta se encuentra recogida en *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998) y en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) con el título *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*. La novela corta conservada en *Pirulís de la Habana* va precedida de una "Aclaración" que no aparece en la versión de *Exceso de equipaje*.

Estas aventuras aparecen por primera vez recogidas todas juntas en la presente edición de *El libro del convaleciente*. En su origen, todo este material fue publicado en numerosas revistas semanales en el año 1928 (Jardiel 2001b: 85). Estos relatos revelan a un Jardiel apasionado por la novela policíaca (García-Abad 2001: 170) y, al mismo tiempo, conocedor de la obra de Conan Doyle. El último relato fue desarrollado por su autor en 1936 en forma de novela corta con el título de *Los 31 asesinatos y medio del castillo de Rock*, insertándola en un par de publicaciones desde entonces. Esta novela corta fue recopilada en *Exceso de equipaje* (Jardiel 2001b: 85).

---

<sup>80</sup>No se ha hecho referencia al cuento *Los vecinos del principal derecha* por no venir acompañado de nota alguna del editor. No obstante, se incluye en el corpus.

*9 historias contadas por un mudo* es una serie de cuentos que no llevan título y cuyo hilo conductor lo constituyen la asombrosa capacidad de que goza Pontricio Contricán para relatar historias y el provecho económico que obtiene de las mismas su sobrino. El hecho de que un personaje sea aficionado a contar historias no debería sorprender al lector; sin embargo, lo consigue ya que Pontricio, el narrador empedernido, es mudo. El sobrino de este, para quien Contricán relata sus asombrosas historias, gracias a la ayuda de un taquígrafo, consigue dejar por escrito las narraciones con vistas a obtener beneficios económicos.

Algunos de estos relatos breves aparecen en otra conocida edición de la misma serie y que lleva por título *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a). En esta edición, al igual que en *9 historias contadas por un mudo*, los relatos carecen de título. Los cuentos que aparecen en ambas ediciones son: el primero, que se puede denominar<sup>81</sup> *el del bolso*, es similar al primero de *13 historias contadas por un mudo*; hay, no obstante, algunas diferencias -cambio de una palabra por otra o presencia de más comas en *13 historias contadas por un mudo*- que no resultan significativas. Este cuento no se incluye en el corpus. El segundo cuento, remedo del relato de la Cenicienta, es el mismo tanto en una edición como en la otra; apenas se aprecian diferencias de interés -más comas en *13 historias contadas por un mudo*; comillas en esta edición que no están presentes en la otra; uso de tipografía diferente en uno y otro caso; alteraciones en cuanto al género de algunos sustantivos y variaciones en el modo del mismo verbo, etc.-. El tercer relato, *el del anarquista*, presenta variantes poco significativas en una y en otra edición -comas en una edición frente a su ausencia en la otra; uso de la mayúscula inicial en una palabra de la edición de *9 historias contadas por un mudo* mientras que esa misma palabra aparece sin mayúscula en la otra edición; alteración del tiempo en el mismo verbo, etc.-. El siguiente cuento, que relata el naufragio del “Ramoncete” y que aparece sin título en ambas ediciones, se encuentra recogido y editado en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) con el título de *Una infamia en alta mar*. Algunas de las variantes que aparecen aquí son insignificantes, a excepción de otras cuya selección viene determinada por razones de índole ideológica. La historia que aparece a continuación, cuyo protagonista es el actor Escatrón, se encuentra impresa en *13 historias contadas por un mudo* y *9 historias contadas por un mudo* sin título, mientras que en *Pirulís de la Habana* se recoge titulada *Advertencias al pie del cartel*. Quizá la modificación más llamativa, de índole ideológica, sea el insulto dirigido a don Joaquín, el empresario: “miserable”, en *9 historias contadas por un mudo*; “judío”, en *13 historias contadas por un mudo* y “fresco”, en *Pirulís de la Habana*.

La historia que sigue se encuentra recogida en *13 historias contadas por un mudo*. Se trata de un relato perteneciente a la literatura sentimental-galante en que se cuenta cómo el narrador es engañado por una mujer haciéndole creer que es hija suya. Las diferencias que se observan entre ambas versiones atañen sobre todo a la consecución del efecto cómico: la inserción de un motivo inesperado que como hallazgo novedoso no se

---

<sup>81</sup>A falta de título, se opta por la elaboración de uno -tipografiado en cursiva- con el fin de favorecer la identificación.

encuentra en una de ellas y sí en la otra. También hay otras divergencias, como la sustitución de un coloquialismo por otra unidad léxica más adecuada y la omisión de una palabra inventada que está presente en una de las dos versiones. Este relato no se incluye en el corpus.

La narración siguiente se encuentra recogida en *13 historias contadas por un mudo* sin título y en *Pirulís de la Habana* con el título de *El extraño suceso del auto rosa liberty*. Algunas variaciones obedecen al descubrimiento de ciertos hallazgos humorísticos no incluidos en las demás versiones. En otra ocasión, la apelación al lector no inserta en todas las versiones obedece al contexto donde se incluye la narración: en *Pirulís de la Habana* el relato va dirigido a un lector anónimo e indiferenciado y en los otros dos casos se dirige al sobrino.

La octava historia aparece recogida en *13 historias contadas por un mudo* y en *Pirulís de la Habana* bajo el título de *El baile (El espectáculo visto al través de un ataque de alcoholismo)*. Nuevamente, la presión de la censura obliga al autor a cambiar algunas palabras por otras, pero, en realidad, las diferencias, salvando y exceptuando la mencionada, son insustanciales y no alteran la fisonomía de las versiones. Este relato no se incluye en el corpus.

Para terminar, la novena y última historia no se encuentra recogida ni impresa en ninguna otra publicación. Es un relato sentimental de tono dramático.

También es preciso incluir en el corpus la serie que lleva por título *Tres viajes relámpagos por Europa*, en la que se insertan *Suiza, la del Mont-Blanc* -este es el único título que no se incluye en el corpus-, *Inglaterra, la romántica y lluviosa* y *Dinamarca, la del pollo Hamlet*. Son tres breves relatos de viajes por los lugares mencionados en los títulos. Al tratarse de un ejemplo más de literatura de viajes, esta circunstancia le permite a Jardiel poner en práctica la técnica del *distanciamiento* y abordar el análisis de la realidad gracias a la presencia de un narrador ajeno a las culturas que visita. Se publican en las revistas *Gutiérrez* y *Buen Humor* en 1927, sin que volvieran a ser reproducidos hasta su inserción en *El libro del convaleciente* (Jardiel 2001b: 177).

La siguiente serie lleva por título *Cinematógrafo* e incluye los trabajos: *Breves biografías de artistas que ya no están de moda*, *El correo de Baltimore* y *Carne de Búfalo, el terror del rancho*. Estos dos últimos títulos son *cinedramas*, el primero de ellos “ferroviario” y el segundo, “cinedrama del oeste americano”. El autor se ve sumido en una experiencia que prepara la llegada de *Celuloides rancios* y la parodia cinematográfica (Valls y Roas 2001: 37). El primer trabajo aparece con los dos *cinedramas* por primera vez en la revista *Gutiérrez* en el año 1928 (Jardiel 2001b: 191). Se trata de tres sucintas biografías de actores muy conocidos de esos años (Valls y Roas 2001: 37). Más interesantes parecen los dos *cinedramas*, en los que Jardiel despliega todo su conocimiento sobre el séptimo arte; además, seduce al lector y lo invita a *ver* lo que se le narra. El *acercamiento* que con esta estrategia se consigue entre el texto y el lector está fuera de duda.

El siguiente título, *Reglas y fórmulas para hacer teatro*, es una serie de cuatro trabajos donde se exponen ejemplos que ilustran algunas estrategias para confeccionar y elaborar ciertas muestras o productos dramáticos: drama, zarzuela, *sketch* y revista. Los títulos que integran la serie son: *El pecado de Doña Clara*, *La copla fatal*, *Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista* y *Cock-tail*. Exceptuando el primer título y el último, el resto se incluye en el corpus por presentar una clara naturaleza narrativa. Todos estos trabajos aparecieron en el semanario *Buen Humor*, en 1926 (Jardiel 2001b: 271).

*Reportajes sensacionales* es un ciclo de ocho narraciones breves que, bajo la forma del reportaje, cubren otras tantas noticias de interés. Algunos de ellos adoptan la forma de entrevista. Su disposición formal, es decir, la fragmentación del discurso en epígrafes precedidos por un subtítulo recuerda la estructuración externa de la novela *La tournée de Dios*, especialmente en los momentos en que la prensa cubre la noticia de la llegada y de la estancia de Dios en la tierra. Los títulos son los siguientes: *Descubrimiento de una fábrica de billetes falsos de veinte pesetas*, *El sol llega tarde a un eclipse*, *Hablando con Guido Palmierini, novelista de señoras*, *Explosión de gas grisú en una mina de Lápiz*, *Escandaloso robo con jazz-band en un banco neoyorkino*, *Descubrimiento de una substancia que no quitaba las ganas de comer, pero quitaba el hambre*, *Edelmiro Pomeranio, primer actor del teatro del drama rural*, *Lo que nos ha dicho, tartamudeando un poco, el aterrador púgil don Primo Carnera*.

Estos ocho reportajes, a excepción del último, que fue publicado en *Gutiérrez* y del penúltimo, que lo fue en *Buen Humor*, aparecen impresos en el semanario *Nuevo Mundo*, en 1926 y 1927 (Jardiel 2001b: 287). En el corpus se incluyen: *Hablando con Guido Palmierini, novelista de señoras*, *Explosión de gas grisú en una mina de Lápiz* y *Descubrimiento de una substancia que no quitaba las ganas de comer, pero quitaba el hambre*.

*Mesa revuelta* es una serie de trabajos de muy variada índole. Aparecieron por primera vez en los años 1926, 1927 y 1928 en *Buen Humor*, *Gutiérrez* y *Nuevo Mundo*. Desde entonces han sido reproducidos en diarios y revistas (Jardiel 2001b: 399). Los títulos de la serie son: *Los orígenes de las cosas*, *La belleza femenina*, *El “globe-trotter”*, *Dos problemas*, *Boda de café*, *El “estupidisaurio”*, *terror de la tierra y de los mares*, *Siete reglas de urbanidad*, *Gimnasia noruega*, *Vive como un rajah*, *Los 16 consejos de lord Brummel*, *Gran baile en la casa de la “baronesa” de Cáttaro*, *Reverso de trece hojas de calendario*, *Programa de fiestas en Ferruginosa del Campo*, *Cosas que no han dicho de los hombres algunas mujeres célebres*, *La noche de fin de año en el café, en el teatro, en el hogar y en la vía pública*, *Modelos de cartas*, *Consejos para ser un buen ladrón*, *Las dulzuras de Escajolia*, *Manual del marido perfecto*, *Modelos de canciones para uso de los que vayan alguna vez a la cárcel*, *Una historia en veinticuatro anuncios*, *Poemas ultraístas* y *Mi presencia en el Gran Mundo*.

En el corpus se incluyen los siguientes títulos: *Boda de café*, *Gran baile en la casa de la “baronesa” de Cáttaro*, *Las dulzuras de Escajolia* y *Mi presencia en el Gran Mundo*. Además de ser un ejemplo en que se encarna la invención de un subgénero narrativo nuevo -el momeciclo-, *Las dulzuras de Escajolia* es una ilustración de esa

simpatía que Jardiel muestra hacia el camelo; Gallud (2001a: 151) asegura que con el recurso a esta broma, su abuelo “llegó incluso a escribir algún cuento entero en camelo”.

El trabajo *Mi presencia en el Gran Mundo* aparece recogido en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a) y en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a). Entre estas tres versiones hay algunas diferencias que atañen a hallazgos humorísticos que están presentes en una y no en las otras ediciones; otras divergencias se centran en el uso de mayúsculas donde en otras versiones no las hay; la sustitución de una palabra por otra o su total supresión, etc. La censura también obliga a alterar algunos pasajes.

*Anécdotas de la historia de Francia* es el trabajo que reúne los siguientes títulos: *El heroísmo del caballero D'Argenteuil*, *El desastre de Waterloo* y *El rasgo del conde Heriberto de Clermont Ferrand*; solo se incluye en el corpus el último título. Se publicaron en el semanario *Gutiérrez*, en 1928 (Jardiel 2001b: 469).

El siguiente trabajo, *Aventuras estúpidas*, incluye cinco relatos breves, de los cuales solo se incluye en el corpus el primero de ellos: *Nobles animales o los cazadores de cabelleras de Arizona*, *Jacobo Müller o la víctima de la descripción*, *Buzos chinos o los pescadores de perlas de Ceylán*, *Portifax, el explorador sueco o diez días entre los hipotecas* y *El Rajah y el Marajah o los feroces tigres de Bengala*.

### 2.2.3. *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)*<sup>82</sup>

Esta obra se publica en 1939 (Alemany 1988: 20)<sup>83</sup>. Su naturaleza miscelánea - afirmada por la crítica (Jardiel 1999: 74; Valls y Roas 2001: 20; Torres Nebrera 1993: 230; Alemany 1988: 16-17)- se advierte en que es una recopilación “de cuentos y artículos humorísticos”, según afirma el mismo Jardiel (2001a: 9). Consciente de que toda labor de selección es difícil y compleja, el autor reconoce que esta antología ha sido elaborada

---

<sup>82</sup>La edición citada en este trabajo es la publicada en Madrid por Biblioteca Nueva en 2001 (Jardiel 2001a). En la Biblioteca Nacional se encuentra esta edición. También está el trabajo *Lecturas para analfabetos* recogido en *Obras Completas de Enrique Jardiel Poncela III -AHR*, Barcelona-. Se trata de una 3.<sup>a</sup> edición de 1963. Este título se presenta incompleto; le faltan los siguientes trabajos: *El somarova*, *Ferruginosa del Campo*, *Mi presencia en el Gran Mundo*, *Cartas de mujeres*, *Un abanico demasiado moderno*, *Poemas ultraístas* y *Los 38 asesinatos y medio del Castillo de Hull*. Los trabajos restantes son los mismos que los recogidos en la edición utilizada en esta tesis. Del año 1938 se conserva un ejemplar con el título *Lecturas para analfabetos*, editado por Biblioteca Nueva, en Madrid. Presenta los mismos trabajos que la edición que se maneja en esta tesis.

<sup>83</sup>Para los problemas relacionados con la publicación del material que compone este título, véanse Alemany (1988: 16) y Valls y Roas (2001: 20). Alemany sostiene que *Pirulís de la Habana* se publica en Madrid, en la editorial Popular, en 1927. Afirma que este libro no se ha reeditado y no se puede encontrar hoy. Ahora bien: la totalidad de su contenido se encuentra recopilado en sus obras misceláneas (Alemany 1988: 16). Más adelante, indica que *Lecturas para analfabetos* se publica en 1939 (Alemany 1988: 20).



“con gran trabajo, puesto que, en cierto modo, era preciso elegir, y elegir es tan difícil como levantarse temprano” (Jardiel 2001a: 9). La explicación del título resulta cómica: con el fin de acabar con el analfabetismo, el autor se lanza a la tarea de ofrecer estas lecturas a los analfabetos para que dejen de serlo. Así lo afirma: “Yo me he preguntado infinitas veces cómo los analfabetos van a dejar de ser analfabetos si no se les da nada que leer” (Jardiel 2001a: 9). Jardiel cree cumplir con “un deber de conciencia” (Jardiel 2001a: 9).

La obra se abre con una *Autoentreviú* que Jardiel se hace a sí mismo, evitando así que otros se la hagan a él (Jardiel 2001a: 9). Siguen unos trabajos cortos que, aunque en su mayoría son relatos breves, denotan el dominio de Jardiel en otros géneros. Se pueden considerar narraciones los siguientes títulos, que quedan incorporados por razones obvias al corpus:

1. *Una infamia en alta mar*, relato del que se conocen dos versiones más: una publicada en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b) y la otra en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a).

2. *Advertencias al pie del cartel*, del cual se conocen dos versiones publicadas en *9 historias contadas por un mudo* y *13 historias contadas por un mudo*.

3. *Un amor oculto*, recogido también en *13 historias contadas por un mudo* y en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b).

4. *El somarova*, impreso en *Ventanilla de cuentos corrientes* y en *13 historias contadas por un mudo*<sup>84</sup>.

5. *El extraño suceso del auto rosa liberty*, que aparece en dos publicaciones: *13 historias contadas por un mudo* y *9 historias contadas por un mudo*.

6. *Las mujeres*, una serie formada por cuatro historias: *¡Espera un segundo!*, *¡Somos muy buenas amigas!*, *¡Qué solución tan portentosa!* y *El té de las dos*.

7. *La verdad de lo que es el infierno*, que es posible considerarlo una novela corta.

8. *Mi presencia en el Gran Mundo*, presente en *Mesa revuelta* (Jardiel 2001b) y en *13 historias contadas por un mudo*.

---

<sup>84</sup>Entre estas versiones pueden percibirse algunas variantes; por ejemplo, en *Pirulís de la Habana* (Jardiel 2001a) aparecen algunas referencias, algunos hallazgos cómicos, que no están presentes en las dos anteriores. En *13 historias contadas por un mudo* no aparece la referencia al motivo del consumo de cocaína, cosa que sí ocurre en las otras dos versiones. Sin duda alguna la diferencia más notable -al margen de las enunciadas, amén de algunas variaciones insignificantes- se certifica en el final con que se remata la aventura recogida en *13 historias contadas por un mudo*: se trata de un golpe de efecto que tras el clímax con que se corona el cuento añade comicidad al relato; este motivo no se encuentra en las otras dos versiones.

9. *El “raid”*, que aparece recogido también en *13 historias contadas por un mudo*<sup>85</sup>.

10. *Los tópicos del vicio*, en el que se recogen dos trabajos -*El Madrid de noche* y *La cocaína*-. El primero de ellos se incluye en el corpus.

11. *Un abanico demasiado moderno*, del cual se conocen dos versiones más: una recogida en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a) y la otra inserta en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)<sup>86</sup>.

12. *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*, novela corta incluida también en *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998) y, en una versión más reducida, en *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b)<sup>87</sup>.

*Pirulís de la Habana* (Jardiel 2001a) se completa con otros trabajos que carecen de esencia narrativa y que, por razones evidentes, no son objeto de esta investigación. Esos trabajos son: *Autoentreviú*, una *autoentrevista* que Jardiel se hizo a sí mismo, *El*

---

<sup>85</sup>En la versión recogida en *13 historias contadas por un mudo* se inserta una referencia a “un arquitecto sueco” que sustituye a “un canónigo” cuya presencia se observa en *Pirulís de la Habana*. Otra divergencia se observa en la sustitución de “turistas alemanes” -que aparece en *Pirulís de la Habana*- por “turistas canadienses” que se ofrece en la versión de *13 historias contadas por un mudo*. *Pirulís de la Habana* incluye una alusión a una revista, *La Semana Católica*, cuya ausencia en la otra versión es evidente. Estas y otras modificaciones quizá se deban a la intervención de la censura; en cualquier caso, los cambios que se observan en estos títulos de Jardiel recuerdan a los que describe Suárez-Inclán (2008: 151-163) en un trabajo donde analiza la intervención de la censura en dos obras teatrales de Jardiel -*Usted tiene ojos de mujer fatal* y *Las cinco advertencias de Satanás*-; algunas de dichas modificaciones son nimias pero afectan al humorismo de las obras citadas creando, de esta manera, daños irreparables.

<sup>86</sup>Algunas diferencias se aprecian en este relato. En *13 historias contadas por un mudo* se incluye un motivo cómico que alude a la historia de Francia en lugar del que aparece en las restantes versiones, basado en Napoleón. En *13 historias contadas por un mudo* y en *Pirulís de la Habana* se inserta un chiste basado en una polisemia que no se encuentra en la versión de *Ventanilla de cuentos corrientes*. *Pirulís de la Habana* recoge una referencia explícita a un tal Pedro Mata - quizá el famoso escritor- que no vuelve a repetirse en el resto de las versiones.

<sup>87</sup>En la versión de *Pirulís de la Habana*, se incluye una especie de prólogo que lleva por título *ACLARACIÓN A LA IDIOTEZ DEL TEXTO Y DEDICATORIA A CIERTOS CRÍTICOS JOVENCITOS* (Jardiel 2001a: 123). Esta *aclaración* no se encuentra recogida en la versión de *Exceso de equipaje*. Otra diferencia apreciable es la sustitución del sintagma “agente de seguros”, recogido en *Exceso de equipaje* por el sintagma “veneno indio” presente en *Pirulís de la Habana*; otra diferencia se observa en el título del capítulo II, que lleva impreso en la edición de *Pirulís de la Habana* el artículo “las”, mientras que en la versión de *Exceso de equipaje* no aparece. En este último título aparece la expresión “soltero por tozudez” y en *Pirulís de la Habana* “soltero de nacimiento”. El cambio de “la muerta” -en *Exceso de equipaje*- por “la mujer” en *Pirulís de la Habana* es otra divergencia apreciable. Algunas de estas diferencias se deben seguramente a la búsqueda de efectos cómicos y quizá también al deseo de suprimir ciertas connotaciones que pudieran resultar molestas y herir la sensibilidad.

*adulterio*, una brevísima escena dramática entre dos enamorados; *La impotencia de la burbuja*, una disquisición filosófica acerca de la burbuja que parodia el lenguaje expositivo; *Consejos*, un trabajo que imita la literatura paremiológica y que a través de máximas pretende servir de guía para adelgazar, conservar la salud, engordar, etc.; *Algunas frases y palabras que el público conoce mal*, un buen ejemplo de esa literatura atomizada propia de la vanguardia y de la greguería de Ramón que, a través de definiciones sucintas y breves, descubre la realidad que el lenguaje esconde tras frases y expresiones tópicas; es, en definitiva, una lucha contra el lugar común y contra el tópico; *Ferruginosa del Campo*, un programa de festejos de lo más cómico; *Cartas de mujeres*, ocho cartas que presentan una gran variedad de registros lingüísticos y una apreciable diversidad de tonos; *Treinta definiciones*, un trabajo en el que el uso constante del camelo es un alarde de ingenio y de humorismo; *Poemas ultraístas*, una serie de versos que imitan los hallazgos tipográficos del Ultraísmo; *Cuatro tragedias históricas, con sus ripios correspondientes*, breves escenas teatrales de carácter cómico y paródico.

### 2.3. Otros relatos breves

Al margen de los títulos reseñados, en este estudio se apuesta por el análisis de otros relatos breves no incluidos en las obras misceláneas indicadas. Esta labor resulta interesante porque se ofrece, a través de ella, una visión más amplia de la narrativa breve de Jardiel.

Por otro lado, su inserción en el corpus está avalada por el hecho de que son tan representativas del genio narrativo de Jardiel como las incluidas en *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998), *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) o *El libro del convaleciente* (Jardiel 2001b).

Además, el atender con exclusividad a la selección que se hace en estas antologías sobre la obra de Jardiel puede conducir a un grave error puesto que se puede dar por sentado que lo que no está recogido o no existe o carece de suficiente interés. Sin embargo, la labor de selección y elección del material que conformará la antología no se realiza siempre sobre la base de criterios estéticos; hay otros condicionamientos que determinan qué entrará en la recopilación y qué no. Por ejemplo, el editor de *Exceso de equipaje*, afirma que no se incluye la obra *El naufragio del “Mistinguette”*<sup>88</sup>, que es calificada como “pequeña obra maestra”, por el hecho de “haberse reproducido mucho y no constituir una novedad editorial” (Jardiel 1998: 112). El no atender a este título, por ejemplo, por el mero hecho de que no se incluye en la antología citada es un descuido.

He aquí los títulos añadidos al corpus. El primero es *El plano astral* (Jardiel 1973). Se trata de una novela corta que resulta significativa por tres razones: en primer lugar, por hacer posible que el autor fuese conocido en el mundo de las letras; en segundo lugar, por tratarse de una muestra de esa literatura que Jardiel cultivó a lo largo de su vida y que en

---

<sup>88</sup>La escritura de esta palabra con -e final o no, sin llegar a un acuerdo, es una práctica habitual. En este trabajo se opta por la validez de ambas formas.

el fondo nunca abandonó: el mundo del más allá<sup>89</sup>. Por último, este título parece interesante puesto que es un buen ejemplo que ilustra lo que fue su carrera literaria hasta 1922. Conde Guerri (1993: 80) afirma al respecto:

Hasta 1922 Jardiel había dedicado sus esfuerzos a cultivar una literatura “vagamente científica” que alcanzaría la cima en sus novelas *El plano astral* y *Las defensas del cerebro* con un tono entre misterioso y pseudometafísico.

Evangelina Jardiel incluye una carta de su padre fechada en Madrid, el 19 de octubre de 1921, en la que Jardiel señala la originalidad presente en el título citado: “He acabado, efectivamente *El plano astral* que ya la he presentado en el Círculo de Bellas Artes. Es una novela rarísima, original” (cit. por Jardiel 1999: 46). Este pensamiento contrasta con el juicio que posteriormente le merece esta novela a su creador. En efecto, más tarde, parece ser que Jardiel repudiará esta novela: “Desde 1922, la actividad literaria de Jardiel se extiende también a la novela. Ese año publica *El plano astral*, obra primeriza que él mismo repudiará más tarde” (Cuevas 1993: 10).

He aquí algunas de las consideraciones que la crítica ha elaborado acerca de esta novela. Para Ariza (1974: 16), este título en cuestión es un reflejo de las creencias espiritistas de Jardiel en su época juvenil. Se trata, pues, de una obra de juventud que difiere de lo que posteriormente serán sus temas y su estilo. Es una novela “sentimental, casi romántica” (Ariza 1974: 43) cuyo tono se mantiene hasta el final implacable e inamovible. Añade Ariza (1974: 44) que esta obsesión por el más allá que manifiesta el joven Jardiel hay que ponerla en relación con el ambiente literario, un ambiente muy propicio para obras de este asunto. Concluye que “la importancia literaria de esta novela es más bien poca” (Ariza 1974: 44).

En efecto, la demanda de esta literatura fue notable:

Más demanda del público tuvieron aún las obras sobre esoterismo, tema recurrente en los catálogos editoriales desde el siglo XIX, y que tras la crisis espiritual provocada por la Primera Guerra Mundial y el interés despertado por la moda del orientalismo, atrajo todavía más la atención de los lectores (Sánchez García 2002: 129-130).

Por su parte, Escudero (1981: 24) incide también en la trascendencia que revela la presencia de los temas espiritistas presentes en esta novela y que le obsesionan durante su juventud; además, incluye un juicio que sitúa a este título en un lugar interesante dentro de la narrativa de Jardiel puesto que es un producto que se separa del camino posteriormente transitado por el autor: “Estos temas le obsesionaron en su juventud, como demuestra su novela *El plano astral*, la única de las suyas en la que no aflora su típico humor”.

Gómez Yebra (1990: 32) señala la distancia que separa esta novela de las cuatro restantes. Se trata de una novela primeriza donde el autor introduce algunas de sus

---

<sup>89</sup>Valls y Roas (2001: 14) aseguran que el esoterismo que rezuma esta novela no abandonará a Jardiel en toda su vida. Muestra de ello son algunos de los títulos del autor (Valls y Roas 2001: 52-53).

inquietudes personales en lo tocante tanto a las relaciones amorosas como a cuestiones relacionadas con el espiritismo, tema que no abandonará en su producción posterior.

De análoga opinión es Alemany (1988: 16), quien advierte las diferencias que separan esta novela de las restantes: “La primera todavía no muestra el humor característico de Jardiel, apartándose del estilo unitario del resto de su obra narrativa”.

El siguiente título es *El naufragio del “Mistinguette”* (Jardiel s.f.b). Es una novela corta cuya presencia en el corpus es necesaria debido a que podría haber formado parte de *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998) de no haber sido por el hecho de que sus numerosas publicaciones la convirtieron en un título conocido para el gran público.

Al margen de estas consideraciones, la presente novela corta resulta muy interesante por ofrecer un testimonio de las inquietudes ideológicas de su autor y por ser un texto que reclama una lectura simbólica.

Roberto Pérez (1993: 58) corrobora cómo Jardiel mantiene la sátira política en esta novela corta que, sin duda, hay que leer en registro alegórico:

Pero el lugar, el único lugar novelesco, en el que la sátira de carácter político se sostiene de modo duradero es, sin duda, la novela corta *El naufragio del Mistinguett* [...], publicada en 1938, en plena guerra civil.

Más adelante, señala Roberto Pérez (1993: 59) que

tanto la distribución dentro de la balsa como las relaciones entre sus ocupantes se narran en función de la distribución del mapa europeo y de las relaciones internacionales del momento. [...]. Jardiel refleja en esta alegoría las tensiones previas a la segunda guerra mundial y muestra su inclinación por unos países frente a otros.

#### 2.4. *Títulos de relatos breves incluidos en el corpus*

De *Exceso de equipaje* (Jardiel 1998)

***Títulos que aparecen con el marbete novelas***

De la serie *Novelas cortas* se incluyen:

*El secreto de Máximo Marville*

*Jack, el destripador*

*La sencillez fragante*

*La puerta franqueada*

*Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*

Títulos incluidos en el corpus pertenecientes a la sección *Novelas cortas* inserta en la edición de 1943 (Jardiel 1943):

*El hombre de hielo*

*La sonrisa de Vadi*

*Una aventura extraña*

*La voz muerta*

*El silencio*

*El aviso telefónico*

*Dos manos blancas*

*Las huellas*

***Otros títulos incluidos en Exceso de equipaje que no son novelas propiamente dichas:***

*Mis viajes a Estados Unidos* (libro de viajes)<sup>90</sup>

De la serie *Cartas al tío Robbie* se incluye:

*Los toros*

De la serie *Celuloides rancios* (guiones humorísticos para revitalizar viejas cintas cinematográficas) @ se incluyen:

*Emma, la pobre rica*

*Los ex presos y el expreso*

*Cuando los bomberos aman*

*Ruskaia Gunai Zominovitz*

*El amor de una secretaria*

*El calvario de un hermano gemelo*

De la serie *Conferencias* se incluye: *La mujer como elemento indispensable para la respiración* (conferencia)

De la serie *Artículos* se incluyen:

*Nuevo juicio del boxeo*

*El amigo póliza*

---

<sup>90</sup> Esta adscripción genérica es nuestra. Para las siguientes adscripciones genéricas, acompañaremos los títulos con el signo @.

### *El concepto sociológico del ladrón*

De la serie *Quisicosas y cosasquisis* se incluyen:

*Una teoría de Marañón y una mujer rubia* (es un relato breve, aunque no se presenta con esta adscripción genérica, que sirve de comentario a una teoría de Marañón).

*Veinticuatro horas*, que a su vez incluye: *El diablo las carga*, *Una belleza y su vestido* y *La mujer-gato* (estos títulos son *microrrelatos* y carecen de especificación genérica explícita).

*El amor tomado del natural* (este texto está desprovisto de indicación genérica. Se trata de un cuento que dispone de una gran presencia de diálogo a modo teatral).

*Un itinerario de turismo* (de él se extrae el relato de la fundación de Loperlejos).

De la serie *Charlas de radio* se incluyen:

*¿Dan ustedes su permiso?*

*El matrimonio*

*La inauguración del servicio telefónico entre España y Norteamérica y las cogidas de los toreros*

*Mis razones para hablar más de prisa*

*Utilidad de las guerras*

*Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura*

De *El libro del convaleciente* (Jardiel 2001b)

***Títulos en los que aparece el marbete cuentos o similares:***

De la serie *Ventanilla de cuentos corrientes* se incluyen:

*Un marido sin vocación*

*El chófer nuevo*

*Los vecinos del principal derecha*

*La señorita Nicotina*

*El domador y los dos ancianos*

*El amor que no podía ocultarse*

*Un abanico demasiado moderno*

*El somarova*

*¡Mátese usted y vivirá feliz!*

*Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*  
*La Universidad de Herby o los encantos de la democracia*  
*El consejo*  
*Noche de sábado*  
*¡Por Dios, que no se entere nadie!...*  
*Un asunto de novela*  
*La recepción de los tres Reyes Magos*

*9 historias contadas por un mudo* (se trata de una serie de relatos breves sin título).

De la serie *Anécdotas de la historia de Francia* se incluye:  
*El rasgo del conde Heriberto de Clermont Ferrand*

De la serie *Aventuras estúpidas* se incluye:  
*Nobles animales o los cazadores de cabelleras de Arizona*

De la serie *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* se incluyen:  
*Prólogo*  
*La serpiente amaestrada de Whitechapel*  
*El hombre de la barba azul marino*  
*La momia analfabeta de "Craig Museum"*  
*El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus*  
*La misa negra del barrio de Soho*  
*Los asesinatos incongruentes del castillo de Rock*

***Títulos en los que no aparece referencia alguna explícita sobre su naturaleza narrativa:***

De la serie *Tres viajes relámpagos por Europa* (una serie de tres relatos que se pueden adscribir a la narrativa de viajes) se incluyen:  
*Inglaterra, la romántica y lluviosa*  
*Dinamarca, la del pollo Hamlet*

De la serie *Cinematógrafo* se incluyen los siguientes títulos:



*Breves biografías de artistas que ya no están de moda*  
*El correo de Baltimore*  
*Carne de Búfalo, el terror del rancho*

De la serie Reglas y fórmulas para hacer teatro se incluyen:

*La copla fatal*  
*Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista*

De la serie Reportajes sensacionales se incluyen:

*Hablando con Guido Palmierini, novelista de señoras*  
*Explosión de gas grisú en una mina de Lápiz*  
*Descubrimiento de una sustancia que no quitaba las ganas de comer, pero quitaba el hambre*

De la serie Mesa revuelta se incluyen:

*Boda de café*  
*Gran baile en la casa de la “baronesa” de Cártaro*  
*Las dulzuras de Escajolia*  
*Mi presencia en el Gran Mundo*

De Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos) (Jardiel 2001a)

**Títulos en los que no aparece referencia alguna explícita sobre su naturaleza narrativa:**

*Una infamia en alta mar*  
*Advertencias al pie del cartel*  
*Un amor oculto*  
*El somarova*  
*El extraño suceso del auto rosa liberty*

De la serie Las mujeres se incluyen:

*¡Espera un segundo!*  
*¡Somos muy buenas amigas!*

*¡Qué solución tan portentosa!*

*El té de las dos*

*La verdad de lo que es el infierno*

*Mi presencia en el Gran Mundo*

*El “raid”*

*Los tópicos del vicio*, bajo este título se recogen dos trabajos de los cuales se opta por el primero: *El Madrid de noche*.

*Un abanico demasiado moderno*

*Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*

*Otros títulos no incluidos en las obras misceláneas citadas*

*El naufragio del “Mistinguette”* (Jardiel s.f. b)

*El plano astral*, incluida en *Obras selectas* (Jardiel 1973)

*13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f. a)

**ACTO I**

**Escena IV**

**Umberto Eco a escena**

## OBJETIVO

En este epígrafe se examinan qué aspectos teóricos del modelo de Umberto Eco son aprovechados en el presente trabajo.

### 1. Aplicaciones de la teoría de Umberto Eco en la presente tesis

#### 1.1. *Adecuación del modelo a los fines propuestos*

Si se elige una metodología determinada con el fin de abordar un problema es por el hecho de que es apta para efectuar el análisis requerido. En efecto, el objetivo principal del presente trabajo es describir qué estrategias textuales elabora Jardiel Poncela en sus obras con el fin de dirigir la interpretación del lector. El modelo descrito en *Lector in fabula* (Eco 2000) ofrece el acierto de que su estructuración no es jerarquizada; hay muchas posibilidades de aplicarlo en una u otra dirección. Además, los pasos que se dan obedecen a los movimientos que el lector lleva a cabo durante el proceso de lectura. Por otra parte, el hecho de efectuar el análisis literario de acuerdo con los postulados de Umberto Eco es un gran acierto puesto que la labor de la crítica literaria ha de consistir en describir y analizar de qué manera y a través de qué procedimientos el texto logra actualizar una interpretación y cómo es capaz este de atraer la atención del receptor.

#### 1.2. *El sentido literal como punto de partida insoslayable para la gestación de cualquier lectura*

El sentido literal prima en cualquier lectura de carácter simbólico o alegórico. Cualquier interpretación que se desarrolle en ese ámbito ha de atender en primer lugar a lo que el discurso afirma en su dimensión literal (Eco 1992b: 34). También la connotación se hace depender de lo que es primario:

Lo que constituye una connotación en cuanto tal es el hecho de que esta se establece parasitariamente a partir de un código precedente y de que no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario (Eco 1991: 94).

La primacía del sentido literal parece estar relacionada con el lugar que ocupa la connotación en la teoría de Eco, concepción que deriva de la teoría glosemática. El signo connotativo se superpone a una previa codificación, a una semiótica, que constituye su plano expresivo; es necesaria la actualización de esa semiótica previa, de partida, para que la connotativa adquiera un pleno desarrollo (Eco 1991: 94). Aplicada esta problemática a la dicotomía sentido literal / sentido simbólico, se observa que, si el segundo se desarrolla *parasitariamente* a expensas del primero, es natural pensar que la lectura alegórica no se ha de actualizar hasta que no se haya actualizado el sentido literal. Eco afirma que “ninguna teoría de la recepción podría evitar esta restricción preliminar.

Cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de esta restricción” (Eco 1992b: 14).

### 1.3. *La elaboración de una serie de estrategias que distinguen las lecturas lícitas de las aberrantes*

1.3.1. La interpretación ha de ser razonable, sencilla, basada en el sentido común y ha de explicar de la forma más económica posible, es decir, sin demasiadas complejidades, el pasaje o los pasajes analizados (Eco 2002b: 67). Eco no solo se limita a analizar este principio, sino que también introduce algunos ejemplos que ilustran el camino que conduce de forma inevitable a la elaboración de una interpretación aberrante por no observar detenidamente el cumplimiento de esta premisa. Se trata de una serie de lecturas que ofrecen respuestas rebuscadas, complejas y que no tienen presente que hay otras posibilidades realizadas sobre la base del mismo problema que ofrecen soluciones más sencillas y acordes con el sentido común.

1.3.2. Ninguna interpretación ha de violar lo que el texto dice. Este requisito supone otorgarle al texto un poder y unas prerrogativas excepcionales a la hora de dirigir cualquier intento de interpretación. Eco, por lo tanto, señala que las lecturas que se efectúen pueden realizarse en cualquier sentido, en cualquier dirección, siempre y cuando no obliguen al discurso a decir y a declarar lo que no sostiene:

Los lectores pueden inferir de los textos lo que los textos no dicen explícitamente (y la cooperación interpretativa se basa en este principio), pero no pueden hacer que los textos digan lo contrario de lo que han dicho (Eco 1996: 101).

Después de haber producido un texto es posible hacerle decir muchas cosas - en algunos casos, un número potencialmente infinito-, pero es imposible -o al menos críticamente ilegítimo- hacerle decir lo que no dice. A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran (Eco 1992b: 121-122).

La obsesión por poner fin a los derechos excesivos que se le han atribuido al lector en las últimas tendencias críticas obliga a Eco a insistir en la necesidad de poner límites a la interpretación (Eco 2002a: 33-55). Esos límites se encuentran marcados por el propio texto que presenta y fija la estrategia que seguir para lograr su descodificación.

Por lo tanto, la medida de todas las cosas es el texto. Ni la intención del *Autor real* ni la inteligencia del *lector* pueden convertirse en premisas o referencias seguras. Solo el texto autoriza aquellas lecturas que no violan su integridad; únicamente el texto es capaz de convertir en ilegítimas aquellas interpretaciones demasiado caprichosas. En palabras de Eco: “Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la transparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible” (Eco 2002c: 92) o “entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua* texto sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos” (Eco 2002c: 103). Esta idea recurrente en el pensamiento del crítico italiano vuelve a ser retomada en estas palabras: “Pero, para poder jugar a ese juego, [...] hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto” (Eco 2002d: 13).

No cabe cualquier lectura: el discurso está capacitado para separar lo interesante de lo insustancial y, de esta forma, autorizar y legitimar las posibles lecturas que surjan en el entorno de aquellos motivos funcional y estructuralmente relevantes:

Los textos literarios no solo nos dicen explícitamente lo que nunca más podremos poner en duda, sino que, a diferencia del mundo, nos señalan con soberana autoridad lo que en ellos hay que asumir como relevante y lo que *no* podemos tomar como punto de partida para libres interpretaciones (Eco 2002d: 13-14).

La afirmación del texto frente a los deseos del lector se observa en el tratamiento del futuro de los personajes: una cosa es lo que aquel desea sobre el futuro de estos y otra cosa bien distinta lo que el discurso les depare. Si el lector es disciplinado, acabará aceptando la suerte o desgracia que el texto haya planeado sobre el personaje en cuestión. De aquí se deriva una función *pedagógica*: el arte literario enseña a aceptar lo que no se puede alterar, lo inevitable, y ese destino ineludible es el sino que el texto ha propuesto con su presencia. En palabras de Eco:

La función de los relatos “inmodificables” es precisamente esta: contra cualquier deseo nuestro de cambiar el destino, nos hacen tocar con nuestras propias manos la imposibilidad de cambiarlo. Y al hacerlo, nos cuentan lo que nos cuentan, cuentan también nuestra historia, y por eso los leemos y los amamos. Necesitamos esa severa lección “represiva”. La narrativa hipertextual puede educarnos a ser libres y creativos. Está bien, pero no lo es todo. Los relatos “ya hechos” nos enseñan también a morir.

Creo que esta educación al Sino y a la muerte es una de las funciones principales de la literatura (Eco 2002d: 23).

Esta idea ha sido enunciada por Eco al hablar de la obra *en movimiento* como un organismo que deja libertad al receptor para que este construya el producto final pero siempre guiado por los planteamientos que ya están previstos en la obra misma. La obra es el mecanismo responsable de las aperturas que suscita; en otras palabras, el texto, en sí mismo, es capaz de generar y prever las lecturas o interpretaciones que nacen de él.

La *obra en movimiento* es la que presenta ante el receptor una estructura inacabada que este ha de concluir, colaborando con el autor en su creación y partiendo siempre del ensamblaje de un material previo, ensamblaje que puede variar de un receptor a otro, de una colaboración a otra. Estos productos son “obras «no acabadas», que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas” (Eco 1992a: 74); de esta forma, dentro de la apertura que cualquier obra lleva implícita hay que señalar la existencia de un grupo de obras que “por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir como «obras en movimiento» (Eco 1992a: 84).

Eco, tras el análisis de este tipo de creaciones, concluye que la libertad de que parece gozar el receptor que colabora con el autor es una ilusión, ya que todas las posibles estructuras acabadas y conclusas a las que se puede someter el material entregado a la

libre articulación del receptor están previstas por una mente que ordena, organiza y que incluso cierra la puerta a la intervención indiscriminada:

La *obra en movimiento*, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor.

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo (Eco 1992a: 96).

Las sugerencias que el texto estético actualiza durante el proceso de lectura están ya codificadas y predeterminadas:

Las sugerencias son voluntarias, se estimulan, se reclaman explícitamente, pero dentro de los límites preordenados por el autor o, mejor dicho, de la máquina estética que él ha puesto en movimiento. La máquina estética no ignora las capacidades personales de reacción de los espectadores; por el contrario, las hace entrar en juego y hace de ellas condición necesaria de su subsistencia y su éxito; pero las dirige y las domina (Eco 1992a: 120).

Incluso la *entropía* que el texto literario introduce con la vulneración del código ha de ser controlada por el propio texto para evitar el *ruido*:

En el arte, uno de los elementos de la singularidad del discurso estético viene dado precisamente por el hecho de que se rompe el orden de probabilidades de la lengua, destinado a transmitir significados normales, precisamente para aumentar el número de significados posibles. Este tipo de información es típico de todo mensaje estético y coincide con la apertura fundamental de *toda* obra de arte (Eco 1992a: 154).

Sin embargo, como se observaba más arriba, esta excesiva apertura y esta ambigüedad que conlleva el enorme aumento de la información son fuente de ruido: “Hay, pues, un umbral más allá del cual la riqueza de información se hace “ruido” (Eco 1992a: 210). Por esta razón es conveniente establecer mecanismos que controlen el desorden que todo lo inesperado lleva aparejado. Ha de existir un control que oriente la apertura:

La tendencia al desorden que caracteriza positivamente la poética de la apertura deberá ser tendencia al desorden *dominado*, a la *posibilidad* comprendida en un *campo*, a la libertad vigilada por *gérmenes de formatividad*, presentes en la forma que se ofrece abierta a las libres elecciones del usuario (Eco 1992a: 162).

Existe un gran parentesco entre la codificación previa que efectúa el texto artístico como mecanismo que prevé las diferentes *aperturas* interpretativas y la creación pictórica, que también asume su descodificación desde su misma génesis:

Llegados a este punto, ¿por qué nos dirigimos entonces al cuadro, tanto más pobre de posibilidades que la arena verdadera, el infinito de la materia natural a nuestra disposición? Evidentemente, porque solo es el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de posibles sugerencias; es el cuadro el que, más que un campo de *elecciones a realizar*, es un campo de *elecciones realizadas*; hasta el punto de que el crítico, antes de iniciar su himno a la vitalidad, inicia su discurso sobre el pintor, sobre lo que este le propone; y llega a la incontrolada asociación solo después de que su sensibilidad ha sido dirigida, controlada, canalizada por la presencia de signos que, aun siendo libres y casuales, no son sino fruto de una intención y, por tanto, una *obra* (Eco 1992a: 217).

1.3.3. El descubrimiento de la *isotopía* de un texto como pieza clave para asegurar una interpretación segura y efectiva. La búsqueda de la isotopía es un buen criterio para elaborar una lectura correcta, puesto que, al basarse aquella en la redundancia semántica que el texto ofrece, se convierte en un excelente punto de partida para comenzar la aventura interpretativa (Eco 1992b: 120). De esta forma se salvaguarda la integridad textual y se atiende en todo momento a las instrucciones que el discurso va estableciendo:

Por supuesto, decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa. Pero el contexto nos permite hacer esta apuesta de manera menos aleatoria que una apuesta sobre el rojo o el negro en la ruleta. La interpretación funérea de Hartman tiene la ventaja de apostar por una isotopía constante. Las apuestas por la isotopía son sin duda un buen criterio interpretativo, pero solo mientras las isotopías no sean demasiado genéricas (Eco 2002b: 75).

1.3.4. La coherencia interna del texto revalida y aprueba una interpretación correcta. El tejido textual hace posible la cohesión entre las unidades que lo integran creando una estructura donde cada elemento se subordina al conjunto. Este hecho hace posible, entre otras cosas, el poner a prueba la validez y la fiabilidad de una interpretación. Eco sostiene la idea de que una lectura es adecuada cuando se mantiene de forma coherente a lo largo del texto. Es decir, los diversos niveles que articulan el texto deben manifestar un mínimo de subordinación a la aventura interpretativa por la que se ha apostado. Si el derrotero que se ha inaugurado no es el conveniente, la misma coherencia en que todo texto se basa volverá inviable la lectura emprendida.

¿Cómo demostrar una conjetura acerca de la *intentio operis*? La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. También esta idea es vieja y procede de San Agustín (*De doctrina christiana*): cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada -y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto. En este sentido la coherencia textual



interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector (Eco 2002b:77-78)<sup>91</sup>.

Esta premisa muestra su operatividad a la hora de efectuar un análisis interpretativo no solo por el incuestionable poder de convicción que se deriva de ella, sino también por su ingente capacidad para alertar y llamar la atención acerca de una lectura aberrante que exige una pronta y rápida corrección.

Algunas novelas cortas de Jardiel han puesto a prueba la aplicabilidad del presente requisito. Una de ellas es *El plano astral* (Jardiel 1973). Esta novela, en cuanto a la determinación de la intención y del significado que la animan, supone un reto a la coherencia textual. Lo que parece en primer lugar una novela de misterio, donde la ciencia-ficción y lo sobrenatural se dan la mano, va dejando paso a otra lectura o interpretación que oscila entre la adscripción de esta novela corta al relato paródico o al humorístico. Esta *zozobra* interpretativa deja algunos aspectos claros, que son: en primer lugar, hay algo semejante a un relato de ciencia-ficción -al que era muy aficionado Jardiel-, pero esta circunstancia no permite ni hace posible sin más la lectura a través de este camino, por lo menos una lectura seria; en segundo lugar, determinadas expresiones humorísticas hacen pensar en una parodia más que en una versión seria del género ciencia-ficción. El paso de una interpretación a otra se hace posible porque la coherencia textual hace inviable el primer camino, la primera interpretación. No obstante, la segunda vía interpretativa tampoco parece convencer demasiado. Hay algo en esta novela que pone en duda el acierto a la hora de elaborar su estrategia textual. Esta parece no estar lo suficientemente clara.

De todas formas, el criterio expuesto es acertado y eficaz incluso en aquellos casos donde la estrategia del texto muestra su deficiencia; por lo menos en estos fragmentos el apelar a esa coherencia textual sirve para demostrar que precisamente ese texto carece de ella. Nótese bien que en los presentes ejemplos no falla el criterio sino el texto que debería ofrecer lo que no ofrece: cohesión.

1.3.5. Dicotomía *Uso/Interpretación*. La asimilación de esta oposición tan reiterada en los textos de Eco permite encontrar un criterio seguro que garantice el hallazgo de una línea interpretativa fiable que se mantenga al margen de la lectura aberrante. Solo hay que atender a los datos textuales, a lo que desde el mismo texto se codifica. Si el lector y el analista se mantienen dentro de esos límites y si desisten de cualquier tentativa de usar el texto para fines no estrictamente literarios, tendrán la completa seguridad de que su labor se hará de acuerdo con lo que la interpretación dicta: “Por interpretación se entiende [...] la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo” (Eco 2000: 252). También, la *interpretación* conlleva el respeto al “trasfondo cultural y lingüístico” (Eco

---

<sup>91</sup>“Si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, solo puede ser aceptada si es confirmada -o al menos, si no es puesta en tela de juicio- por otro punto del texto” (Eco 1992b: 40).

2002c: 82)<sup>92</sup>. El *uso* supone el abandono de las exigencias que dicta la interpretación, además de subordinar *la estrategia textual* a los caprichos del lector, que ya no se puede considerar *modelo*.

A la hora de abordar el estudio y el análisis de la obra de Jardiel, el temor a incurrir en este error tan grave obliga a un replanteamiento continuo sobre si el camino interpretativo es o no el adecuado. En algunas ocasiones, la sospecha de que una hipótesis interpretativa puede derivarse no del texto en sí sino de una lectura que sirve a los intereses del analista es suficiente causa para determinar su inmediato abandono. Por lo tanto, el carecer de plena seguridad acerca de si la labor analítica se desarrolla dentro de los márgenes impuestos por el texto o no da lugar a una situación de incertidumbre cuya solución se encuentra en el modelo de Eco: una interpretación será legítima cuando, además de venir prevista por la estrategia textual, no suponga una violación del texto, es decir, no obligue a este a decir lo que no dice. En cambio, aquella lectura cuyo fin sea demostrar una hipótesis que no se deriva del texto supondrá una violación de lo que este dice puesto que se le obligará al texto a decir lo que no dice. Ahí se encuentra el límite: la interpretación -actividad legítima- se encuentra dentro de los límites previstos por el texto y no supone un acto de violencia; el uso de un texto -actividad ilegítima- siempre actúa al margen de esos límites.

Umberto Eco superpone a este binomio la oposición *intentio lectoris e intentio operis* (Eco 1992b: 39). Con esta pareja, el autor antepone el segundo término al primero derivando la interpretación de una obra de la intención de la misma. Con esta nueva distinción, Eco destierra de los estudios literarios serios aquellos análisis que atraviesan el campo de la sicología, la política, la historia, etc. Estas lecturas caen al margen de los límites impuestos por la *intentio operis* y por lo tanto se sitúan en la esfera del *uso* del texto.

En relación a las categorías *Lector empírico / Lector modelo*, Eco identifica la primera con el *uso* y la segunda con la *interpretación*:

Hay, pues, reglas del juego, y el lector modelo es el que sabe atenerse al juego. Mi amigo [un lector que usa el texto, en lugar de interpretarlo] se había olvidado por un momento de las reglas del juego y había superpuesto sus propias expectativas de lector empírico al tipo de expectativas que el autor pretendía del lector modelo (Eco 1996: 18).

1.3.6. La lectura alegórica como construcción de un mundo posible cuya premisa y referencia es el texto del que deriva. El concebir la lectura alegórica como construcción de un *mundo posible* partiendo de un texto previo es garantía de acierto interpretativo siempre y cuando entre ambos textos -*mundos*- exista accesibilidad. La habrá si las descripciones estructurales mediante las que se definen las relaciones entre las palabras del texto de partida son las mismas que las que gobiernan las unidades del discurso alegórico. Los textos alegóricos de Jardiel donde se aplica el presente criterio son *El*

---

<sup>92</sup> Richard Rorty (2002: 122-123) y Jonathan Culler (2002: 128) realizan una crítica de este binomio en defensa del *uso* y de la *sobreinterpretación*, respectivamente.

*naufragio del “Mistinguette”* (Jardiel s.f.b) y *La señorita Nicotina de Ventanilla de cuentas corrientes* (Jardiel 2001b).

### 1.3. 7. La noción de *interpretante final*

Eco introduce la noción de *interpretante* recogiéndola de Charles Sanders Peirce. El *interpretante* es un signo que interpreta a otro signo; aquel puede, a su vez, ser interpretado por otro -su *interpretante*- de tal manera que cada signo puede ser objeto de un *interpretante* y este, posteriormente, convertirse en signo que es interpretado por otro y así sucesivamente (Eco 1991: 113). El código se presenta con una estructura peculiar: es una cadena de *interpretantes* sucesivos.

Según esto, la interpretación de un texto -entendido este como un conjunto de signos- es una actividad donde se suceden, en principio hasta el infinito, unos *interpretantes* que se interpretan sucesivamente. Pozuelo afirma “que la comunicación literaria no percibe la obra como congelado monumento, sino como un objeto semiótico preñado continuamente, removido y procesado a través de su transmisión, recepción, almacenaje, traducción, etc.” (Pozuelo 1994: 83). Si la obra da lugar a una sucesión de lecturas que funcionan como *interpretantes*, para dar sentido a la interpretación y con el fin de poner punto final a esta *semiosis ilimitada* (Eco 1991: 114), se ha de recurrir a lo que Eco denomina *interpretante final*, que da fin a esta secuencia de *interpretantes* y que puede ser identificado con el *universo del discurso*: “Pero existe un límite lógico para la enciclopedia, que no puede ser infinita: ese límite es el *universo del discurso*” (Eco 2000: 57). Este *interpretante final* no solo marca los límites de la semiosis en la enciclopedia (Eco 2000: 57), sino que también pone fin a la secuencia de *interpretantes* que nace como consecuencia de la actividad interpretativa, que no es ni más ni menos que la definición de un signo por medio de otro. Para Eco, el *interpretante final*, el punto donde se detiene la *semiosis ilimitada*, es aquel signo después del cual no hay un *interpretante* ulterior. Es el último eslabón de una cadena de signos que sirve de puente de unión entre ellos y la realidad. Tras él, la traducción continuada de *interpretantes* cesa; solo queda actuar, el hábito (Eco 1992b: 368); solo queda el ser humano frente al mundo y frente a esos cambios más o menos permanentes que ha experimentado su forma de relacionarse con lo que está más allá de lo semiótico:

Una vez que hemos recibido una secuencia de signos, esta altera en forma permanente o transitoria nuestro modo de actuar en el mundo. Esta nueva actitud es el *interpretante final*. En este punto se detiene la *semiosis ilimitada*, el intercambio de signos ha producido ciertas modificaciones en la experiencia, por fin se ha encontrado el eslabón que faltaba entre la *semiosis* y la realidad física (Eco 2000: 66).

Esa *semiosis* que se extiende de un signo a otro, lejos de sembrar incertidumbre, genera un conocimiento mayor y preciso (Eco 1992b: 359). Esta idea tomada de la consideración de lo que para Charles S. Peirce es un signo (Eco 1992b: 359), es un excelente criterio que garantiza si la deriva de interpretaciones aplicadas a un texto es adecuada. Aquellas lecturas que supongan un enriquecimiento serán aceptables.

En el presente trabajo, el *interpretante final* de los textos alegóricos es el mismo texto que ha originado la secuencia desde el principio. Si los signos que actúan como

*interpretantes* de los que se encuentran en la dimensión literal de un texto alegórico o texto de partida constituyen la interpretación o lectura simbólica de este, está claro que el *interpretante* que pone fin a este proceso de interpretación, a esta sucesión de interpretantes, es el mismo texto del cual se parte. Este hecho determina la legitimidad de la lectura y cierra el paso a cualquier tipo de interpretación que se efectúe al margen del texto. Además, si los *interpretantes* simbólicos se corresponden término a término con los signos del texto del que se parte -*interpretantes finales*- o, lo que es lo mismo, si el sentido alegórico puede ser traducido al texto original, esto determina la legitimidad de la operación y certifica que la interpretación se ha realizado sin ejercer ningún tipo de violencia sobre el texto. En cualquier caso, se trata de operaciones simples y nada complejas puesto que no hay cadenas ilimitadas de *interpretantes*. Pero que no exista complejidad no significa que no se tenga que considerar la existencia del *interpretante final*.

Este modo de proceder se aplica a los textos simbólicos de Jardiel<sup>93</sup>. En el análisis de estos textos se tiene muy presente que los *interpretantes* que definen los signos que aparecen en el texto de partida sean capaces de guardar entre sí el mismo tipo de relaciones que están presentes entre los términos del texto inicial. También hay que tener presente que esa secuencia de *interpretantes* no viole lo que se dice en el texto de origen. Por último, se exige también que los *interpretantes* puedan ser interpretados por los signos del texto -*interpretantes finales*-; es decir, se espera que estos *interpretantes* sean reversibles.

Esta asunción del propio texto de partida como *interpretante final* de una lectura simbólica puede resultar operativa en el presente caso. Sin embargo, ante un texto que no presente una naturaleza alegórica no resulta adecuado identificar el *interpretante final* con el texto de partida. Sería más conveniente hablar de una secuencia de *interpretantes* de entre los cuales ninguno destaca por ser el *interpretante final* en el sentido expuesto anteriormente. Sin embargo, sí cabe plantear la necesidad de poner punto final a esta semiosis; su fin se produce en el momento en que todas las lecturas han logrado desentrañar las potencialidades semánticas del texto del que se parte en esta deriva interpretativa. El *interpretante final* de un texto no alegórico es el que cierra la secuencia de lecturas. Ahora bien: la conversión del texto en esta última lectura no la hace la más adecuada; es una más. Este *interpretante* que se sitúa al extremo de una cadena de lecturas previas es el que pone punto final a esta fuga de interpretaciones puesto que ya no es factible ni posible seguir realizando más lecturas. Ya se han agotado todas las potencialidades significativas. Este *interpretante final* -esta lectura última- es garantía de que ya no cabe la posibilidad de continuar con esta conversión.

Por otro lado, la consideración del *interpretante* como signo que interpreta a otro permite la ampliación de los horizontes de este y concebirlo no solo en exclusividad desde una naturaleza estrictamente lingüística. El signo puede ofrecer o asumir otras presencias; por ejemplo, visual, olfativa, táctil, etc. Eco señala que en la sucesión o cadena de

---

<sup>93</sup>Esos textos alegóricos son *El naufragio del "Mistinguette"* (Jardiel s.f.b) y *La señorita Nicotina -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-.

*interpretantes* puede haber signos que presenten naturalezas diversas y diferentes sin menoscabo de que entre ellos existan relaciones de reversibilidad: “Durante mucho tiempo, el interpretante peirciano se ha considerado como la expansión definicional de un término, como su capacidad de ser traducido a otro término (del mismo sistema semiótico o de uno diferente)” (Eco 2000: 52). De aquí se deriva el hecho, por ejemplo, de que los signos lingüísticos puedan ser traducidos por *interpretantes* visuales o viceversa. Esta operación es útil para el análisis de ciertos pasajes donde se aprecia la existencia de una conversión o traducción de unos signos visuales en *interpretantes* lingüísticos o viceversa; esto es lo que ocurre en la serie de relatos cortos *Celuloides rancios* (Jardiel 1998)<sup>94</sup>.

1.3.8. El consenso social. Lo que la sociedad dice acerca del sentido de tal muestra literaria es un criterio más que puede ponerse al servicio del lector en su tarea de encontrar la interpretación adecuada. Eco recurre a la noción de consenso como un procedimiento de que se sirve la comunidad para poner fin y límites a la *semiosis ilimitada*, es decir, a la actividad incesante de convertir un signo en otro que amenaza la comunicación debido a ese movimiento incesante que no tiene fin (Eco 1992b: 370). El hecho de que la comunidad acuerde poner límites a esa cadena garantiza qué lecturas son adecuadas distinguiéndolas de aquellas que no lo son. La desventaja de este criterio viene condicionada por el hecho de que este consenso se establece desde determinados sectores académicos que ejercen ciertas presiones para fijar las directrices por las que se han de regir los hábitos de lectura. A pesar de tal inconveniente, lo que desde estos sectores se dice acerca del sentido de tal obra no deja de ser un apoyo más para el lector.

1.4. Otro acierto presente en esta formulación es resolver la dicotomía *Autor real* o *empírico/Autor modelo*. El establecimiento de este binomio es de vital importancia puesto que ha liberado los estudios literarios de toda una serie de tareas que obligaban a la crítica a perderse en un maremagno de disquisiciones ajenas, en muchas ocasiones, a lo literario.

Umberto Eco, tomando como referencia otras premisas teóricas, elaboró una distinción entre ambas instancias de la que se deriva toda una serie de implicaciones prácticas muy beneficiosas para los estudios literarios. En efecto: si el *Autor real* es una entidad ajena al hecho literario y si quien habla y quien lidera la estrategia de lectura no es el *Autor empírico*, sino el *modelo*, se concluirá que aquel mantiene una responsabilidad con el texto literario mucho más endeble que la que se ha considerado hasta ahora (Eco 2000: 90). Eco llega a afirmar que “a mí el autor empírico de un texto narrativo (la verdad, de cualquier texto posible) me importa bastante poco” (Eco 1996: 19); o bien, señala esto otro:

Mi idea de la interpretación textual como una estrategia encaminada a producir un lector modelo concebido como el correlato ideal de un autor modelo (que aparece solo como una estrategia textual) convierte en radicalmente inútil la noción de la

---

<sup>94</sup>Esta idea de la existencia de diversos sistemas semióticos dentro de una cultura que se pueden traducir unos en otros se encuentra también recogida por Yuri Lotman (1996: 34).

intención de un autor empírico. Tenemos que respetar el texto, no el autor como persona de carne y hueso. No obstante, puede parecer demasiado crudo eliminar al pobre autor como algo irrelevante para la historia de una interpretación (Eco 2002b: 78).

Según esto, todo lo que diga el *Autor real* con respecto a su obra ha de ser juzgado con cautela puesto que su participación en el hecho literario se reduce a ser el que escribe y firma la obra, no siendo de su responsabilidad, sino de la del *Autor modelo* -entidad textual-, todas aquellas informaciones que se convierten en instrucciones de lectura. El *Autor modelo* es una voz que habla con los lectores; es una estrategia narrativa, unas instrucciones que se presentan delante del lector cuando asume el rol de *Lector modelo*:

El autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo (Eco 1996: 22-23).

Esta idea vuelve a ser retomada bajo la óptica de que esta instancia coincide con la intención del texto:

La iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto (Eco 2002b: 77).

También coincide con la *estrategia textual* (Eco 1992b: 126).

Hay que atender a esta última instancia y no a la primera para dar buena cuenta de cómo la *estrategia textual* dirige la aventura interpretativa en la que se encuentra inmerso el lector. Interpretar supone estar atento a lo que el *Autor modelo* diga, no a lo que el *Autor empírico* o *real* llegue a comentar en un momento determinado:

En el curso de esta compleja interacción entre mi conocimiento y el conocimiento que atribuyo al autor desconocido, no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre las intenciones del texto, o sobre la intención de ese autor modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual (Eco 2002c: 82).

Esta afirmación del poder del texto sobre el *Autor empírico* da lugar a observaciones donde se aprecia la naturaleza prescindible de este ante ciertas previsiones interpretativas que el crítico puede extraer de lo que el texto dice. Aunque no exista constancia de que el *Autor empírico* las haya suscrito, estas apreciaciones son legítimas siempre y cuando el texto, a través de su estrategia y por boca de su *Autor modelo*, las actualice.

Hay un momento en el desarrollo teórico de Eco en el que se afirma que puede ser interesante recurrir a la opinión del *Autor empírico*. En el caso de que esté vivo, el tener presente su punto de vista es esencial no como hipótesis de lectura sino como toma de conciencia de la discrepancia entre su intención y la del texto:

Existe, no obstante, un caso en que puede ser interesante recurrir a la intención del autor empírico. Hay casos en que el autor aún está vivo, los críticos han dado sus interpretaciones del texto y puede ser entonces interesante preguntar al autor cuánto y

en qué medida él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto (Eco 2002c: 86)<sup>95</sup>.

El otorgarle una naturaleza textual como parte integrante de la estrategia del propio texto a una entidad que no existe al margen de lo estrictamente literario supone negar la entrada en el análisis a cualquier tipo de injerencia externa. El inmanentismo deja ver sus huellas en esta nueva formulación.

De esta forma se produce un *aligeramiento* del aparato teórico de ciertos análisis literarios más atentos a comprobar el alcance de las palabras de ciertos autores reales que a efectuar un análisis puro e inmanente. Por lo tanto, el problema de si lo que dice el autor es o no verdad o el alcance de ciertas declaraciones del mismo acerca de lo que se dice en su obra, etc., deja de tener un peso específico en los estudios solo si se atiende a las instrucciones que una instancia textual -el *Autor modelo*- elabora como parte de una estrategia.

Por otro lado, si se hace responsable al *Autor modelo* de aquellas competencias que no caen bajo el cometido del narrador, es cierto que a este no se le pueden imputar ciertos errores que, a consecuencia de una supuesta asunción irresponsable por su parte de determinadas competencias improcedentes, solían ser motivo de duras críticas. Los supuestos errores atribuidos al narrador no son tales, a la luz que despierta la presencia de esta nueva instancia; son competencias asumidas por el *Autor modelo* como realidad a la que hay que atribuir aquellas actuaciones que son ajenas a la labor del narrador.

La distinción entre *Autor modelo* y narrador, por último, permite abordar el problema de la poética del *distanciamiento* desde otro punto de vista novedoso. En efecto, cuando el narrador cede protagonismo al *Autor modelo* en aquellos pasajes del discurso en los que se aprecia una serie de discrepancias entre ambas voces, se experimenta el siguiente proceso: el protagonismo que el *Autor modelo* asume con el fin de ofrecerle las instrucciones de lectura al lector conlleva paralelamente la presencia de una instancia que se interpone entre lo narrado y el narrador, generándose así un distanciamiento entre estas dos últimas realidades.

Estas son algunas propuestas que se derivan de la consideración de la existencia del *Autor modelo*.

No obstante, Eco afirma que la instancia del *Autor empírico* puede despertar el interés de la crítica en la medida en que el conocimiento de sus circunstancias biográficas y síquicas puede arrojar datos interesantes acerca de cómo se elabora la estrategia textual (Eco 1992b: 137-138). Advierte con esto Eco que el análisis textual inmanente no se ve amenazado si el analista atiende a estas informaciones que sobre el *Autor real* le brindan sus investigaciones ya que este material es la materia prima con la que se elabora la estrategia textual; ahora bien, lo que el modelo teórico de Eco no llega a admitir es que la

---

<sup>95</sup>Dicha idea aparece recogida en Eco 1992b: 128.

aventura interpretativa se rija por la presión de este material y no por las exigencias del *Autor modelo*:

Con todo, hay al menos un caso en que el testimonio del autor empírico adquiere una importante función. No tanto para comprender mejor sus textos, sino para comprender el proceso creativo. Comprender el proceso creativo es también comprender cómo ciertas soluciones textuales aparecen por casualidad, o como resultado de mecanismos inconscientes. Es importante comprender la diferencia entre la estrategia textual, como objeto lingüístico que los lectores modelos tienen ante ellos (de tal modo que pueden obrar de forma independiente de las intenciones del autor empírico), y la historia del desarrollo de esa estrategia textual (Eco 2002c: 99).

Barthes (1970: 33) también profundiza en la distinción de lo que él denomina *autor material* -que coincide plenamente con el *Autor real* de Eco- y el narrador, que es un ser de papel. Estas reflexiones muestran que no es solo Eco quien aborda tal problemática:

Narrador y personajes son esencialmente “seres de papel”; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico.

### 1.5. *Lector empírico* / *Lector modelo*

Sobre la base de la distinción entre *Autor empírico* o *real* / *Autor modelo*, elabora Eco la presente oposición afirmando que el *Lector empírico* es una instancia real que, en principio, lee y descodifica el texto sin necesidad de someterse a las exigencias que este impone (Eco 1996: 16). No obstante, puede convertirse en *Lector modelo*. Esta última instancia se define por su naturaleza textual, codificada, que lee el texto sometándose a sus exigencias y que el mismo texto intenta crear -(Eco 1996: 17; 2002b: 76; 1992b: 41)-. Este *lector* codificado aleja del modelo teórico de Eco (2000: 16) lo *extraliterario* tan denunciado y perseguido desde los accesos inmanentistas al hecho literario:

Postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales. El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto.

En realidad, parece que Eco introduce en este binomio una categoría -el *Lector empírico*- cuya única razón de ser es la de dar respuesta a la demanda terminológica que la dicotomía *Autor empírico* / *Autor modelo* exige. La creación de la categoría *Lector modelo* obliga a la invención de *Lector empírico* para salvaguardar el equilibrio de la teoría.

No obstante, desde otros sectores se advierte que el énfasis puesto en el papel desempeñado por el *Lector modelo* puede dar lugar a estas dos propuestas erróneas:

a) Desconocer o negar la decisiva *voluntad simbólico-significativa* del autor, singularmente luminosa en el caso de los mayores. [...]



b) Es irrealista y exagerado *igualar* -por no hablar ya de sobreponer- la capacidad constructiva de *significado* a cargo de los receptores individuales o de las comunidades receptoras, con la *plasmación textual* (o *inscripción*) del mismo a cargo del autor (García y Hernández 2004: 128-129).

### 1.6. *Sobreinterpretación*

Este concepto es de gran interés en el modelo teórico analizado. Se opone a *interpretación* y es la operación que hay que evitar desde la lectura fundamentada en la *intentio operis*. La *sobreinterpretación* se sitúa en la *intentio lectoris* y *auctoris*. Frente a la práctica de la *interpretación*, deriva la lectura hacia el *uso*; además, la *sobreinterpretación* lleva las lecturas por caminos aberrantes donde no se respetan ni el principio de economía ni el de simplicidad (Eco 2002b: 67). Aunque otros aboguen por lo positivo de esta práctica, Eco aconseja su abandono.

1.7. La apuesta por la integración del lector en el proceso literario permite que ciertos aspectos formales presentes a lo largo de la Historia de la Literatura sean estudiados sobre la base de una misma premisa metodológica. Este hecho confiere al análisis de estos procedimientos formales una coherencia y un rigor que nacen de la toma en consideración de que todos ellos son consecuencia directa o indirecta de la inmersión del receptor en el proceso. Pozuelo (1994: 106) haciéndose eco de un libro de R. Senabre, afirma cómo la historia de la literatura carece de un estudio acerca del papel desempeñado por el lector en la configuración compositiva o técnica de algunas obras. Ya Allan Poe, adelantándose a esta necesidad, advierte sobre la trascendencia asumida por el acto de recepción en la poética de cuento:

Cuando el viejo Edgar Allan Poe, en su *Philosophy of Composition*, proponía límites a la extensión de un buen poema definiéndolo como el que pueda leerse en una sola sesión (puesto que el efecto total, para ser válido, no debe fragmentarse ni aplazarse), se planteaba en realidad un problema con respecto a la capacidad, por parte del lector, de recibir y asimilar la información poética. Y el problema de los límites de la obra, que aparece a menudo en la estética antigua, es menos peregrino de lo que parece y expresa la preocupación por la relación interactiva entre sujeto humano y masa objetiva de estímulos, organizados a modo de efectos comprensibles (Eco 1992a: 161-162).

También Barthes (2005: 14-15) se hace eco del papel fundamental que desempeña el receptor en la teoría sobre la *verosimilitud*: “Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido [...] ni a lo que debe ser [...], sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico”.

Lo que viene a afirmar Eco es que no se puede prescindir del lector a la hora de explicar el hecho literario. Se trata de un factor con el que el discurso adquiere pleno sentido afirmando su propia existencia como texto sometido a interpretación:

Esto significa, ¿qué duda cabe?, introducir el punto de vista de la psicología en un análisis estructural de los fenómenos de la comunicación y esta operación parece contradecir los propósitos antipsicologistas que orientaron las diferentes metodologías formalistas aplicadas al lenguaje (desde Husserl a los formalistas rusos). Sin embargo, si se quiere examinar las posibilidades de significación de una estructura comunicativa, no se puede prescindir del polo “receptor”. En este sentido, ocuparse del polo psicológico significa reconocer la posibilidad formal (indispensable para explicar la *estructura* y el *efecto* del mensaje) de una significatividad del mensaje solo en cuanto está interpretado *por una situación dada* (una situación psicológica y, a través de ella, histórica, social, antropológica en sentido lato) (Eco 1992a: 170).

Pozuelo afirma que la toma en consideración del papel del lector corre paralela al cambio del paradigma teórico que conduce desde la *literariedad* hasta una concepción de la literatura inserta en un contexto pragmático. Este proceso conlleva la consideración del proceso de lectura como rasgo indispensable e inherente del hacer y del ser literario (Pozuelo 1994: 105).

#### 1.8. La problemática de las parodias, del texto alegórico y del binomio inverosímil/absurdo

El proceso por el cual una obra se erige en parodia de otra anterior puede adquirir una nueva perspectiva a la luz de la teoría de los *mundos posibles* -(Eco 2000: 172-244)-. En primer lugar, Eco plantea una definición de *mundo posible* señalando que este concepto no remite a un conjunto vacío, sino lleno de elementos. Se trata de un mundo *amueblado* de propiedades y de individuos (Eco 2000: 173; 1992b: 217). Es un “estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones [...]. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*” (Eco 2000: 181). Esta teoría señala que se pueden crear *mundos posibles* a partir de otros tomados como referencia; para ello *se llenan* de un conjunto de individuos dotados de una serie de propiedades que o bien tienen vigor en el *mundo posible* donde se insertan y en el *mundo de referencia* desde el que se parte para su formulación, o bien su vigencia tiene valor dentro de los límites del *mundo posible*. La teoría de la construcción de estos mundos es muy rentable en el campo de la literatura no solo en lo concerniente al mundo de la fábula sino también en lo que respecta al entendimiento de ciertos problemas como los que se abordan en este epígrafe.

En efecto, en la fábula la presencia de los *mundos posibles* se hace notar en varios niveles: en el autor<sup>96</sup>, en los personajes y en las previsiones que hace el lector sobre el desarrollo de la trama. A todos los niveles, se puede elaborar algún que otro *mundo posible*,

---

<sup>96</sup>En efecto, la fábula puede ser entendida como un *mundo posible* creado por el autor de la misma partiendo del mundo real como premisa de referencia. El estudiar la accesibilidad o inaccesibilidad de ambos mundos arroja datos esclarecedores para resolver problemas como la caracterización de textos verosímiles y absurdos. Los primeros están constituidos por individuos que, si bien no existen en el mundo real de referencia, se definen por propiedades presentes en este; por el contrario, el mundo absurdo está organizado en torno a una serie de rasgos contrarios a los del mundo de referencia.

puesto que el idear o el imaginar son operaciones consustanciales al ser humano, sea este de ficción o de carne y hueso. En las hipótesis que los personajes y el lector formulan sobre un acontecimiento se produce la creación de un *mundo posible* que puede resultar accesible desde el *mundo de referencia* siempre y cuando se respeten ciertas exigencias de las que más adelante se hablará. Volviendo a las previsiones que acerca de los hechos de la fábula realizan tanto los personajes como el lector, dichas conjeturas se verán o no corroboradas por el desarrollo posterior de la trama.

Puede darse el caso de que el autor desarrolle una fábula -un *mundo posible*- que se proponga como una parodia de una obra anterior, convertida ahora en *mundo de referencia*. Pues bien, el éxito o el fracaso de tal operación radica en si el *mundo posible* ideado -la parodia- se percibe como un desarrollo posterior del *mundo de referencia* -la obra parodiada- o si, por el contrario, se concibe como algo distinto, como un mundo alternativo inaccesible desde el primero. Para que una obra sea una parodia de otra anterior, además de mantener la presencia de los personajes que aparecen en la obra a parodiar, ha de respetar la *definición estructural* que caracteriza a los individuos del *mundo de referencia*. Ahora bien: ¿qué es la *definición estructural* de un personaje? Eco (2000: 223, 226) señala que los individuos que únicamente gozan de plena existencia en el *mundo posible* en que se insertan, sin manifestar ningún tipo de correspondencia con el *mundo de referencia*, se definen por una serie de relaciones -*E-necesarias*, *S-necesarias* (Eco 1992b: 225)- mediante las cuales varios individuos se implican mutuamente. Estas relaciones no han de ser anuladas bajo ninguna circunstancia. Solo aquellas parodias que respetan las caracterizaciones de los individuos tal y como se presentan en el *mundo de referencia* podrán tener éxito; en cambio, las que omiten la presencia de un personaje central -y, por lo tanto, anulan cualquier relación que este pudiera mantener con otro que sí aparece y que sí se respeta- o aquellas que ofrecen una definición de un personaje distinta a aquella con la que se le reviste en su *mundo de referencia*, no se pueden considerar parodias; no son, por lo tanto, *mundos posibles* que continúen desarrollando la trama de otro mundo previo. Serán otra cosa. Afirma Eco (1992b: 225):

Nos interesa también ratificar las afirmaciones verdaderas sobre la narrativa. Asertar que es verdadero que -en el mundo descrito por Conan Doyle- Sherlock Holmes era soltero no es interesante solo para contestar a una pregunta del *Trivial Pursuit*, sino que puede volverse relevante cuando se estén criticando casos irresponsables de misreading. Un texto narrativo tiene una ontología propia que hay que respetar.

El análisis de la novela corta *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* - *Novelas cortas* (Jardiel 1998)<sup>97</sup>- y de los relatos de *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b) demuestra que estos títulos no son parodias de la obra de Conan Doyle puesto que el lector percibe que el personaje principal -el detective londinense- se define estructuralmente por la ausencia de una propiedad *E-necesaria*, 'el ser amigo del Doctor Watson', que se encuentra en el mundo de referencia. Entre los dos mundos no

---

<sup>97</sup>De esta novela corta hay otra versión con el mismo título recogida en *Pirulís de la Habana* (*Lecturas para analfabetos*) (Jardiel 2001a).

hay accesibilidad. Ahora bien: en estos casos sí se puede hablar de parodia de la novela de masas o popular.

Por otro lado, la teoría de la accesibilidad entre *mundos* con esa presencia de individuos estructuralmente idénticos permite abordar las relaciones que existen entre un discurso determinado y el sentido alegórico al que se le puede asociar. Si se parte de la dinámica de estos mundos, el sentido simbólico no sería ni más ni menos que un mundo elaborado a partir de otro -el texto en su dimensión literal, el texto de partida-. El paso de un discurso a otro se produce porque entre ambos hay una mutua accesibilidad fundamentada en que entre los individuos de cada mundo existe el mismo tipo de relaciones.

Término a término, el texto A se corresponde con el texto B; los individuos integrantes del mundo A se definen por la existencia de unas relaciones determinadas que son idénticas a las que caracterizan a los individuos del mundo B. El paso de un mundo o texto a otro no supone la liquidación de unas relaciones cuya presencia y actualización son necesarias para considerar que el texto B es la versión alegórica del discurso A o que el mundo B se deriva de A. Esta aplicación resulta muy provechosa en aquellos textos de Jardiel donde el sentido simbólico o alegórico se proyecta sobre el literal -*El naufragio del "Mistinguette"* (Jardiel s.f.b) o *La señorita Nicotina -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-.

La teoría de los *mundos posibles* puede contribuir a la explicación de por qué la práctica de lo *inverosímil* es diferente a la de lo *absurdo*. La diferencia estriba principalmente en que la primera supone crear y elaborar un mundo cuyos personajes, rasgos y acciones derivan del *mundo real de referencia* al presentar esa accesibilidad que tan necesaria es para hacer derivar un mundo de otro. Las propiedades estructurales que describen y definen a los seres del espacio de lo inverosímil son semejantes a las que gobiernan el *mundo de referencia*. Se podría decir que estos personajes son *variantes potenciales*. Además, la creación de un mundo desde la nada más absoluta resulta una labor escasamente económica que obliga a la elaboración y a la confección de nuevas e inauditas descripciones estructurales, hecho que complica de forma absurda la labor del autor. Por esta razón, el lector, ante lo *inverosímil*, reacciona de una forma diferente a cuando se enfrenta ante lo *absurdo*: en el primer caso, el lector experimenta cómo los límites de su mundo se amplían en ese espacio que es, en cierta medida, una superación del primero; en cambio, lo *absurdo* lo deja perplejo puesto que desde el *mundo de referencia* no se puede derivar ese espacio donde la falta de lógica campea por doquier. Lo *absurdo* no es accesible puesto que sus seres no son *variantes potenciales*; su descripción estructural se fundamenta en unas propiedades que contradicen las leyes por las que se rige el *mundo real de referencia*. Además, la elaboración de tal espacio supone la dotación de nuevas propiedades que convierten la tarea en una empresa escasamente económica. Podría relacionarse con los mundos *inconcebibles* -véase *mundos posibles imposibles* (Eco 1992b: 230)-, cuyos “individuos y propiedades violan nuestras costumbres lógicas y epistemológicas” (Eco 1992b: 229).

En resumen, aplicando la teoría de los *mundos posibles*, se pueden elaborar las siguientes conclusiones:

- Una parodia como *mundo posible* solo es aceptable si es accesible desde el texto sometido a parodia que se convierte en el *mundo de referencia*.
- Una alegoría es perfecta si es accesible desde el texto del que parte la lectura literal.
- La trama verosímil, para ser aceptable, debe mostrar también un notable grado de accesibilidad desde el mundo real.

### 1.9. Estatus de los estudios sicológicos en la reflexión literaria

La propuesta teórica de Eco arroja una nueva luz sobre el papel de los estudios sicológicos en la labor crítica. Eco (2000: 245-261) revisa un trabajo de María Bonaparte en el que se interpreta la obra de Poe. El análisis presentado aquí no es del agrado de Eco porque su autora incurre “en una desviación metodológica que desplaza su atención de la interpretación de los textos a su *utilización* desde un punto de vista clínico” (Eco 2000: 257). La autora de este estudio *usa* los textos de Poe como datos que describen la sicología de su creador, sicología que desea construir a toda costa porque es lo que en realidad persigue. Como es lógico, tal proceder desborda los límites del análisis literario para convertirse en un estudio sicológico. Ante este tipo de acercamientos, Eco reivindica los derechos que todo texto tiene: el discurso literario ha de ser el objetivo primero y último que ha de reclamar la atención del analista. Por lo tanto, este análisis no es legítimo porque pretende conseguir un fin muy ambicioso: descubrir y analizar la sicología de un autor, mostrando datos extraídos de sus textos cuyo valor literario ni se valora ni se discute. Además, proceder así contribuye a trasladar el centro de interés de la literatura al autor. Por otro lado, hay que admitir que un acercamiento de esta naturaleza somete el análisis a un círculo vicioso puesto que el crítico se afana en recoger textos que avalen y apoyen la construcción síquica que se está haciendo sobre los pensamientos más profundos del autor que, a su vez, servirán para arrojar luz sobre esos u otros textos.

Sin embargo, no todo acercamiento de tipo sicológico merece la reprobación de Eco. Hay una aproximación al texto que resulta legítima, ya que, gracias a ella, se encuentran las motivaciones últimas que organizan la intencionalidad profunda de un escritor. Este análisis que busca manifestar cómo la psique de un autor se encarna en la manifestación textual es un paso posterior a la lectura interpretativa y, por ello, cae en el ámbito del *uso* más que en el dominio de la *interpretación*, rebasando los límites de la misma.

En principio, esta propuesta difiere muy poco del tradicional análisis sicológico: en ambos casos, se remite al componente síquico del autor. Sin embargo, ha de notarse bien que no es lo mismo *usar* el texto -en ambos casos se procede a un *uso* del discurso más que a una *interpretación*- con el fin de corroborar una serie de ideas atribuidas al autor que *usarlo* para identificar cuáles fueron las motivaciones profundas que llevaron al escritor a ofrecer una redacción determinada. En el primer caso, el objetivo es el autor,

no el texto; en cambio, del segundo planteamiento, que recibe toda la aprobación de Eco, se desprenden dos aciertos: primero, el objetivo sigue marcado por el deseo de explicar cómo está hecho el texto y, por lo tanto, no se pierde de vista el objeto de estudio, y, en segundo lugar, se aspira a conseguir un fin menos ambicioso que en el caso anterior, al centrar el interés del análisis en hacer explícita la intención profunda del autor en *ese texto, único y concreto*, sin aspirar a construir y elaborar la psique total de su artífice.

Con todo, esta segunda propuesta se encuentra dentro del campo de la *sobreinterpretación* y por esta razón se sitúa al margen de la propuesta teórica de Eco. No obstante, en el presente modelo se le concede un gran valor porque, aunque se *use* el texto, es verdad que previamente se ha realizado una lectura basada en la *interpretación*. La reticencia de Eco hacia este acercamiento crítico obedece a los escrúpulos que este manifiesta hacia el *Autor real*, instancia esta última que cobra un inusitado interés por razones obvias en una propuesta crítica como la aquí esbozada.

#### 1.10. La labor del crítico como cooperación textual *excelente*

Otro acierto de Eco es el haber postulado los límites que separan la labor del *Lector modelo* del trabajo del crítico, que, tras haber asumido el papel de aquel y tras haber interpretado el texto según las instrucciones marcadas por este, recapacita sobre el discurso que acaba de interpretar y lo somete a un proceso de análisis siguiendo diversas premisas que arrojan más luz sobre la esencia del texto literario. Eco afirma que esta práctica es un ejercicio de *cooperación textual excelente* por suponer un avance más en la *interpretación*. Eco (2000: 258) describe el perfil del crítico en estos términos:

En este caso, el crítico es un lector cooperante que, una vez actualizado el texto, cuenta cuáles han sido sus pasos cooperativos y pone en evidencia la manera en que el autor, a través de su estrategia textual, lo ha incitado a cooperar de ese modo; o bien valora las modalidades de la estrategia textual desde el punto de vista del resultado estético.

Por último, Eco (2000: 259) señala las virtudes de esta *crítica* frente a otros tipos de acercamientos críticos que usan el texto con el fin de satisfacer otras necesidades ajenas al hecho literario:

La diferencia que nos interesa no es la que se da entre la cooperación textual y la crítica, sino entre la crítica que relata y aprovecha las modalidades de la cooperación textual y la crítica que, como hemos visto, *usa* el texto para otros fines. Limitémonos a considerar el primer tipo de crítica como algo que está estrechamente ligado a los procesos que el presente libro intenta explicitar. Este tipo de crítica ayuda a realizar la cooperación también allí donde nuestra negligencia la había hecho fracasar. Se trata de una crítica que, dentro de los límites del presente análisis, deberá definirse como ejemplo de cooperación textual “excelente”. Aunque eventualmente no concuerde con los resultados de *nuestra* cooperación y nos parezca que no corresponda atribuir al crítico la función de Lector Modelo, hay que agradecerle que lo haya intentado.

Por lo tanto, la labor del *Lector modelo* pasa por la asunción de las instrucciones elaboradas por el texto (Eco 2000: 80); se trata de cooperar con el discurso y admitir que

este ha de regir la lectura. En cambio, el trabajo del crítico es más *excelente*; es un paso más que supera ese nivel de cooperación donde el *Lector modelo* solo se limita a obedecer las exigencias interpretativas impuestas por el texto. En este nuevo nivel donde se inserta la labor del crítico, se da la circunstancia de que este se va a someter al texto solo en aquello que debe respetar: el mantenimiento de su integridad, que se hace visible en su manifestación lineal. Una vez que su cooperación queda reducida a este aspecto, el crítico puede valorar los logros, descubrir los aciertos o los errores, interrogar al texto sobre las posibles intenciones profundas del autor, etc.; en definitiva, está preparado para criticar el discurso. En este sentido, su libertad es absoluta; no hay ninguna instrucción elaborada por el texto que deba seguir, como sucede en la etapa anterior. Solo ha de atender a los datos textuales, discursivos, y ver qué le indican estos sobre los diversos interrogantes que el crítico se formula. Este acercamiento al texto ofrece una información bastante rica que no debe soslayarse; al contrario, como señala Eco, contribuye a subsanar los errores interpretativos que se derivan de una negligente cooperación interpretativa.

Por otro lado, parece evidente que es más provechosa para la comprensión del hecho literario la actividad del crítico que la del *Lector modelo*. Sin embargo, una lectura atenta de la propuesta de Eco obliga a tomar esta observación con cautela puesto que los campos de acción del *Lector modelo* y del crítico son diferentes y, por lo tanto, son incomparables. Es decir, una actividad no resulta privilegiada frente a la otra. Cada una conlleva unas actividades distintas a las que no se les puede exigir lo mismo. Eco se propone la descripción de un nivel estándar de cooperación textual que cualquier discurso de la índole que sea propone a un lector. En este nivel se precisa un receptor que sea capaz de actualizar todos los valores significativos que hay en el texto con el fin de realizar una descodificación con éxito. Después de esto, se podrá criticar el texto o no; podrá ser factible la presencia de un crítico o no; sin embargo, lo que no debe omitirse en cualquier labor crítica es el paso previo por la *interpretación* que obliga al crítico, al igual que al *Lector modelo*, a asumir que es el texto el que tiene la iniciativa en el proceso de lectura como estrategia textual. Un discurso puede existir independientemente de su glosa crítica, pero nunca tiene sentido sin la presencia de un lector que coopere con él. Quizá el modelo de Eco no sea tan ambicioso como otras propuestas teóricas; quizá su contribución al estudio general del hecho literario sea modesta, pero hay algo que está claro: su propuesta le enseña a cualquier lector -sea crítico o no- que leer es admitir que el papel rector del sentido reside en el texto. Todos los lectores están en deuda con Eco puesto que, en el fondo, el gran maestro enseña a leer.

En otro orden de cosas, el que el crítico no sea nada más que un *Lector modelo*, disciplinado y respetuoso con la estrategia textual, hace posible que esa *aureola* de la que ha gozado se desgarre dejando ver tras ella a un lector más.

Por último, hay que señalar que este *Lector crítico* se identifica en el pensamiento de Eco con el *Lector modelo de segundo nivel* o *semiótico* o *estético*; a este receptor le compete la interpretación crítica que, frente a la semántica, explica por qué el texto es capaz de actualizar tal o cual interpretación. La interpretación semántica es el campo de acción del *lector semántico* cuya misión es dotar de sentido las unidades léxicas:

He teorizado repetidamente el hecho de que un texto (y más un texto con finalidad estética o, en el caso que nos ocupa, un texto narrativo) tiende a construir un doble Lector Modelo. El texto se dirige, ante todo, a un lector modelo de primer nivel, que denominaremos semántico, el cual desea saber (y justamente) cómo acaba la historia [...]. Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, que denominaremos semiótico o estético, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide que se convierta ese relato, y quiere descubrir los procedimientos del autor modelo que lo está instruyendo paso a paso. En palabras pobres, el lector de primer nivel quiere saber qué sucede, el de segundo nivel cómo se relata lo que sucede. Para saber cómo acaba la historia basta, normalmente, leer una sola vez. Para convertirse en lector de segundo nivel es preciso leer muchas veces, y algunas historias hay que leerlas un sinfín de veces (Eco 2002d: 233-234).

### 1.11. El alcance estético

El valor estético de una obra ha sido lugar común en los debates de muchas propuestas teóricas. Los formalistas rusos y los estructuralistas elaboraron una metodología que garantizaba la creación de un nuevo punto de vista sobre el fenómeno literario analizando las estructuras que intervenían en la formación de una obra. La *desautomatización* y el *desvío* fueron las premisas en que basaron la *esteticidad*. Sin embargo, la consideración de tales nociones como fenómenos que definen la *literariedad* revela su insuficiencia a la hora de determinar el valor estético (Pozuelo 1994: 34; Todorov 1975)<sup>98</sup>.

Según Eco, el placer estético nace en el momento en que el receptor es capaz de apreciar cómo el sonido y el significado se funden creando una unidad indivisible, una forma, que orienta las sugerencias que han de esbozarse en el ánimo del lector. En este

---

<sup>98</sup>Todorov (1975: 120) da por sentado que esta incapacidad se debe a la inmadurez por la que atraviesa la *Poética*: “El fracaso de las tentativas precedentes podría llevarnos fácilmente por ese camino. Sin embargo, ese fracaso solo tiene una importancia relativa. La *Poética* solo se encuentra en sus comienzos. No debe sorprendernos que las preguntas relativas al valor se hayan planteado desde los primeros trabajos; pero entonces tampoco es asombroso que las respuestas dadas hayan sido insatisfactorias”. Más adelante, Todorov (1975: 121) señala que la estructura de la obra desempeña una labor muy importante en el juicio positivo que acerca de su valor y alcance estético elabora el crítico: “Es una verdad innegable en la actualidad que el juicio de valor acerca de una obra depende de su estructura”. Además, Todorov (1975: 121) introduce otro elemento indispensable en ese planteamiento para que se le otorgue a una obra un determinado valor estético: el lector. Así dice: “Pero quizá haya que insistir más sobre otro hecho pues ese no es el único factor del juicio. Cabe suponer que para comprender mejor el valor de la obra es preciso abandonar aquella primera división territorial, necesaria pero empobrecedora, que separa la obra de su *lector*. El valor es interior a la obra, pero solo aparece cuando esta es interrogada por un lector. La lectura no solo es un acto de manifestación de la obra, sino también un proceso de valorización. Esta hipótesis no implica afirmar que la belleza de una obra le es aportada únicamente por el lector, y que este proceso sigue siendo una experiencia individual que resulta imposible captar rigurosamente, el juicio de valor no es un mero juicio subjetivo sino que queremos superar ese límite mismo entre obra y lector, y queremos considerarlos como si formaran una unidad dinámica”.



proceso sugestivo, el texto adquiere una relevancia insoslayable puesto que las aperturas son dirigidas desde él. Por lo tanto, aunque Eco no aporte ninguna reflexión determinante acerca del valor estético de una obra -puesto que no se enuncian los requisitos que esta ha de reunir para ser calificada como obra artística-, la toma en consideración de esta problemática ya supone un avance en este difícil camino. Por el momento, parece que algo queda claro: la naturaleza estética de cualquier mensaje es resultado de una labor reflexiva que lleva a cabo el receptor sobre el lenguaje en sí; es decir, el placer estético nace cuando el lector se percata de que el discurso, con los medios lingüísticos que tiene a su alcance, lo orienta por el difícil camino de la aventura interpretativa y lo invita, a través de las sucesivas aperturas, a intervenir en su descodificación. El discurso se presenta ante el lector retándolo para ver si es capaz este de intuir que todas sus sugerencias son producto de la formulación discursiva que el texto asume; este no es ya una realidad inocente sino un conglomerado de estrategias encaminadas a conseguir una sugestión orientada. Quizá el valor estético resida no tanto en las aperturas a que da lugar un texto literario, sino en el diestro manejo de unas estructuras lingüísticas que, obviando el fin perseguido en la comunicación estándar, conducen la cooperación del lector por un camino previamente dispuesto. Eco (1992a: 219-220) señala lo siguiente:

Tenemos una fusión de elementos; como en la palabra poética del versificador tradicional, se alcanza, en los momentos privilegiados, la fusión entre sonido y significado, entre valor convencional del sonido y emoción, acento de pronunciación. Este tipo particular de fusión es el que reconoce la cultura occidental como característica del arte, *resultado estético*. Y el intérprete que, en el momento mismo en que se abandona al juego de las relaciones libres sugeridas, vuelve continuamente al objeto para encontrar en él las razones de la sugerencia, la maestría de la provocación, en ese momento no goza ya solo la propia aventura personal, sino que goza la calidad propia de la obra, su calidad estética [...].

La segunda información consiste en relacionar los resultados de la primera información con las cualidades orgánicas que se reconocen como su origen; y en encuadrar como adquisición agradable la conciencia del hecho de estar gozando del resultado de una organización consciente, de una intención formativa; todo reconocimiento de la cual es fuente de placer y de sorpresa, de conocimiento cada vez más rico del mundo personal o del *background* cultural del autor, de los mismos valores teóricos que sus módulos formativos implican y suponen.

Por otro lado, la idea de que un producto literario es mejor en tanto en cuanto presenta o dispone de una estructura y construcción sólida que vertebrada toda la obra y la unifica en torno a un mismo recurso, es otra de las claves para la presente tesis (Eco 1994: 143). Eco demuestra que la construcción de un texto estético no se debe al azar; depende de una labor meditada cuyo fruto es lograr una obra donde los diferentes niveles se encuentran organizados, estructurados y dirigidos a la consecución de un mismo fin: la convergencia de varios niveles alrededor de un mismo recurso.

Esta consideración no solo da cuenta de la compleja construcción del texto, de su inalterabilidad y de la indisolubilidad de la unidad fondo-forma; también dota al analista de un criterio sólido que le permite realizar un dictamen acerca de la calidad constructiva

de la obra que es objeto de análisis. Además, ese dictamen no cae bajo el dominio de lo subjetivo o de los intereses personales; más bien se trata de un criterio objetivo que puede ser verificado en cualquier momento.

## **ACTO II: NUDO**

**Retrato de un Autor modelo**

## OBJETIVOS

El presente capítulo tiene como objetivo la descripción de las estrategias a través de las cuales el texto de Jardiel envía instrucciones de lectura al *Lector modelo*. Partiendo de la idea de que cualquier elaboración narrativa consiste en la creación de un tejido textual que precisa de la intervención de un receptor para su descodificación y que esta viene prevista por la misma trama narrativa, se facilitarán algunos fragmentos de la prosa breve de Jardiel a fin de desentrañar cuáles son las estrategias planteadas en ellos con la intención de dirigir la lectura del receptor. También se prestará una especial atención a describir y a analizar cómo la estrategia textual prevé varios procedimientos encaminados a solventar algunos problemas que pueden surgir en la recepción.

En la primera escena, se atenderá a las distintas instrucciones textuales encaminadas a dirigir este proceso de lectura que el tejido narrativo contribuye a formalizar siguiendo el modelo de los factores de la comunicación.

En la escena siguiente, el análisis se detendrá en abordar cómo la estrategia textual consigue crear el distanciamiento entre lo narrado y el lector.

## **ACTO II**

### **Escena I**

**Instrucciones de lectura y mecanismos que garantizan su cumplimiento**

El análisis descriptivo de la estrategia textual en la obra prosística de Jardiel se va a efectuar adoptando como premisas algunos factores que intervienen en cualquier acto comunicativo. Las relaciones que mantiene la obra objeto de estudio con cada uno de ellos son el camino que otorga sentido y estructura a esta labor analítica.

Antes de comenzar, conviene aclarar que, aunque se haya optado por la metodología de Eco, este trabajo no se centra únicamente en el lector o receptor. Hacerlo supondría un grave error, puesto que hay otros factores comunicativos que a la luz de esta premisa prestan una notable ayuda en el terreno que se va a describir. El análisis comienza por el factor *contexto*.

### 1. El contexto

Está configurado por la dimensión extratextual; es el factor en el que intervienen aquellos aspectos de diversa índole que rodean el proceso comunicativo inscribiéndolo en unas coordenadas temporales y espaciales. En este caso, el contexto de un discurso literario está integrado por los condicionantes históricos y por todo el aparato estilístico-formal. El análisis de la estrategia textual atendiendo al contexto se detiene en la descripción de cómo ciertas marcas estilísticas, formales, de género y subgénero y premisas que definen una *sociedad de discurso* quedan incorporadas a la estrategia textual con el fin de que, al ser actualizadas por el lector, este sea capaz de situar el texto en el contexto adecuado -escuela, tradición, género, subgénero, *sociedad de discurso*, etc.-. El situar correctamente el discurso en su contexto es esencial para que el lector realice la descodificación de acuerdo con lo exigido por la estrategia textual.

El texto de Jardiel incorpora dentro de los límites en que se mueve y se sitúa su estrategia todo un conjunto de rasgos formales y de estilo que permiten averiguar en qué contexto hay que situarlo. Este bagaje configura un *horizonte de expectativas* muy útil para la descodificación con éxito<sup>99</sup> que ha de conducir el proceso de lectura.

---

<sup>99</sup>Estas informaciones de tipo intertextual forman parte de lo que Vladimir Krysinski denomina “extra-texto” o “pre-texto”, que para este crítico “son categorías parcialmente intuitivas, parcialmente distinguibles. [...] Pero son también distinguibles, pues cada novela presupone otra que la precede o que le es contemporánea. La presupone en la medida en que existe una relación dialéctica y en que es una referencia textual directa o indirecta”. Más adelante afirma: “Al mismo tiempo, hemos nombrado las estructuras que se dibujan como líneas y como señales de lo pretextual en el texto de la novela. Y son: la intertextualidad, la ideología, la axiología, la referencia, la estética y las pulsiones” (Krysinski 1997: 28). Ahora bien: sobre este estudio de la génesis y la filiación histórica de la obra literaria como explicación de la misma, el estructuralismo advierte acerca de su inoperancia en los análisis críticos al declararse enemigo del historicismo: “Con el estructuralismo desaparece, en efecto, el privilegio, durante mucho tiempo exorbitante, de la historicidad. [...] Es decir, que para encontrar la explicación de un fenómeno era forzoso remontarse hasta el que le precedía; todo se convertía en histórico: la vida explicaba la obra, las obras precedentes explicaban las que venían a continuación” (Auzias 1970: 20).

La mayoría de las instrucciones que el propio texto elabora a fin de conseguir la recepción adecuada no suele pasar inadvertida; cualquier lector, sea o no fiel a Jardiel, puede acceder a las mismas sin ninguna complicación. Sin embargo, hay algunos textos que requieren un lector específico: el que habitualmente descodifica los discursos jardielescos. Estos, al presentar unos rasgos lingüísticos y temáticos muy determinados, solo podrán ser descodificados con éxito por el receptor adecuado.

Un contexto al que las instrucciones codificadas remiten sin presentar ninguna problemática a la hora de su recepción es la *parodia*. Esta se anuncia de forma clara y sin dejar lugar a dudas, incluso ya desde el mismo comienzo del relato. *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*, de la serie *Novelas cortas* (Jardiel 1998)<sup>100</sup>, es un magnífico ejemplo puesto que ya en el mismo título se advierte cuál va a ser el sentido que recorre el presente relato: se trata de una parodia de la novela de masas. Algo semejante se percibe en otra serie de relatos que presentan al detective creado por Conan Doyle: *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*<sup>101</sup>. Sin embargo, en este caso, el clima paródico no se anuncia en el título, sino en las primeras líneas de la aventura inicial:

Había ido yo a Londres a que me planchasen un sombrero flexible, y en la sombrerería, una tiendecita situada en Old Compton Street, me dijeron que tenía que esperar cuatro días, porque acababan de recibir de la Cámara de los Lores el encargo de reformar setecientas veintidós chisteras de ocho reflejos -*Prólogo* (Jardiel 2001b: 85).

En ambos casos reseñados, la presencia de motivos poco comunes o sorprendentes orienta al lector hacia un tipo de descodificación que nada tiene que ver con la que cabría esperar si se tratase de un texto serio. No es necesario que el lector sea un devorador de relatos jardielescos para encontrar el sentido paródico de los pasajes anteriores.

Otros textos que ofrecen desde el inicio las instrucciones pertinentes con el fin de guiar la descodificación por el camino deseado son los que presentan lo narrado como resultado de *una fabulación*. Para ello adoptan la estructura del cuento infantil con la presencia de un narrador que se dirige explícitamente a unos *lectores implícitos representados*<sup>102</sup> con los que establece un pacto mediante el cual se crea un mundo de

---

<sup>100</sup> Hay que tener presente también la versión recogida en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a).

<sup>101</sup> No se pueden considerar estas dos muestras narrativas como parodias de los relatos de Conan Doyle ya que -adoptando la teoría del mundo posible- la definición estructural del actante “Holmes” que aparece en los títulos de Jardiel es diferente a la actualizada en el modelo original. En este, el famoso detective se caracterizaba por su vinculación y su relación con el doctor Watson; pues bien, dicha relación no se retoma en las aportaciones de Jardiel. Por esta razón, se ha de entender que más que parodias de las aventuras de Sherlock Holmes, estas creaciones son burlas de otro género: el de la literatura de masas o popular.

<sup>102</sup> “El *lector implícito representado* es aquel lector que el texto ofrece como tal, es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga. [...]. No es ya el lector virtual abstracto

ficción que no ha de pasar por real. Este pacto se instaura a través de verbos como *contar*, *relatar* que poseen un gran poder para insertar al receptor en la contemplación de mundos imaginarios.

El inicio del relato *El domador y los dos ancianos*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*, constituye un claro ejemplo del alcance de la presente estrategia. Jardiel quiere que el lector acepte el texto como ficción, como juego. No es una historia real ni mantiene conexiones con el mundo extraliterario. A fin de facilitar esta interpretación, el autor elabora una estrategia que pone de manifiesto la naturaleza ficticia del relato. Dicha estrategia basa su eficacia en la aparición de la forma verbal “figuraos” que invita al lector a dejarse llevar por el mundo de la fabulación:

Figuraos que era una tarde primaveral, una de esas tardes de primavera que la Naturaleza confecciona “en serie” para descansar de la agotadora superproducción a que hace tantos siglos se ve obligada (Jardiel 2001b: 219).

En algunas ocasiones, la inserción de estos verbos está motivada no solo para marcar la naturaleza ficticia de lo narrado sino también para reseñar el carácter extravagante y absurdo de lo que se cuenta, en un intento de mostrar que lo extraño solo es posible en el marco de la ficción literaria. El ejemplo se encuentra en *La Universidad de Herby o los encantos de la democracia* -de *Ventanilla de cuentos corrientes*-. En este relato, la naturaleza absurda de lo que se cuenta queda marcada por la presencia del verbo “contar”, que tiñe de irrealidad lo narrado:

En Herby solo los méritos daban superioridad. Aquello era un paraíso reglamentado y sujeto a un horario inflexible. Solo así se comprende que el día 7 de abril no ocurriese en Herby una catástrofe.

Os contaré lo ocurrido rápidamente, porque tengo que ir al teatro y el tiempo apremia (Jardiel 2001b: 243).

Otro contexto que se actualiza desde la estrategia textual es la *literatura sentimental*. Como ejemplo ilustrativo se propone el análisis del último relato de *9 historias contadas por un mudo*, donde se narra la trágica vida sentimental de Aurelio Pomar. El dramatismo que preside esta historia se anuncia ya desde el inicio de la misma a través de las descripciones que llenan los primeros párrafos del relato. Este tono efectista presente en aquellas actúa en consonancia con otros aspectos de la narración a fin de crear unos sentimientos en el lector que hacen posible la descodificación del relato dentro de unos parámetros ya establecidos. La historia se abre con las siguientes descripciones:

Aurelio Pomar y Ceferino Rondó pasean por el jardín de la quinta, la cual se tiende al pie de la sierra.

Va a caer la tarde y todo se ha vestido de morado.

---

distinguido por Iser o Eco, sino el lector concreto al que el texto presenta como “amable lector” o “desocupado lector” y que por supuesto no tiene que coincidir con el lector real” (Pozuelo 1994: 239-240).



Aurelio es cincuentón, mediano de estatura, enjuto de carnes; viste con una elegancia legítima y sonríe siempre.

Ceferino, que acaba de cumplir los cuarenta, es un individuo recio, alto y triste, que ha hecho de su vida una constante interrogación. Al andar inclina considerablemente el cuerpo, como si harto de no encontrar la verdad en el mundo quisiera encontrarla ya en la tumba (Jardiel 2001b: 165).

El aspecto físico y anímico de los personajes y la descripción de la caída de la tarde crean un ambiente dramático que es capaz de condicionar el proceso de recepción.

La *literatura de aventuras* de ambiente cosmopolita también se aprecia en *Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*, de la serie *Ventanilla de cuentos corrientes*. Este contexto se percibe en la historia que Valentina le cuenta al narrador. La impresión que la protagonista causa en el lector y en el narrador de la historia es la misma: se trata de una mujer fatal que ha vivido mucho y que posee una gran experiencia en el amor. El cosmopolitismo presente en la narración, la presencia de continuos viajes y la atormentada vida sentimental de la chica contribuyen a forjar una imagen de la protagonista muy próxima a la de la heroína cuya vida discurre a través de las líneas de la novela de aventuras:

-Me casé joven: a los diecisiete años -declaró-, con un diplomático a quien envenenaba lentamente el *whisky*. Del brazo de Arnaldo recorrí todo el Oriente, y cuando le sorprendió la muerte en Yokohama, como murió de congestión inesperadamente en el cuarto del hotel, no tuve valor para afrontar la intervención del juzgado y huí a las cuatro de la mañana con un violinista húngaro que desde tiempo atrás me hacía el amor. Matías Malpouski era un hombre raro, que al interpretar determinadas composiciones sufría ataque de nervios espantosos. Una mañana, en el Pera Hotel de Constantinopla, me echó las manos al cuello en medio de un ataque y desapareció creyendo que me había matado. Un año entero viví sola, adscrita al servicio de contraespionaje ruso (Jardiel 2001b: 239-240).

Hasta el momento, el análisis se ha centrado en relatos que presentan una estrategia textual que de forma clara e indiscutible orienta al lector por un camino interpretativo determinado que no ofrece dudas. Sin embargo, cabe notar la presencia de ciertos pasajes que proponen unas instrucciones que más tarde se ven negadas, sumiendo al lector en una cierta perplejidad. Así sucede, por citar un ejemplo, en *El naufragio del "Mistinguette"* (Jardiel s.f.b), que elabora desde el principio una estrategia textual que permite realizar su descodificación en clave de relato cómico. Sin embargo, al producirse el avance en la lectura, el receptor se percata de que la línea interpretativa humorística ha de ser abandonada y sustituida por otra que permita realizar una lectura simbólica.

He aquí algunos fragmentos que corroboran esa posible línea de interpretación humorística que más tarde se verá negada:

Monsieur Ventenac, el capitán del "Mistinguett", que era, sin disputa, el borracho más grande de toda la Marina mercante francesa, y que, según su costumbre, se había pasado la noche bebiendo y transmitiéndome conceptos y opiniones, en su ochenta por ciento ininteligibles, se levantó, al fin, con evidente ayuda de la Divina Providencia, a las cuatro y media de la madrugada.

Se tambaleó, dio un traspié y se pegó un morrón imponente con un ventilador de la sala de máquinas.

Acto seguido alejose de mí, recorriendo cinco metros de cubierta, a trompicones; frenó contra la borda, hizo el mismo camino de regreso, ya en vuelo planeado; me echó un brazo sobre los hombros, no sé si para conservar su equilibrio o para conservar mi amistad, igualmente inestables por aquella indecente conducta, y, rematando una conversación comenzada mucho antes, exclamó con voz del más puro matiz aguardentoso (Jardiel s.f.b: 2).

No tan claro ni tan evidente, como ocurre en el caso anterior, se muestra el proyecto de lectura elaborado por la estrategia textual que se hace presente en *El plano astral* (Jardiel 1973). Si bien en *El naufragio del "Mistinguette"*, la lectura a la que hay que llegar se encuentra salvaguardada, en el título que se presenta a continuación el significado último del mismo es ambiguo. La razón estriba en el hecho de que se hace uso de diversos materiales literarios que, en lugar de converger hacia un fin determinado, hacen lo contrario. Así, en lugar de subordinarse al plan general del relato, los mencionados materiales generan una serie de pasajes autónomos e independientes que no son capaces de elaborar una estructura textual consistente.

*El plano astral* ofrece motivos textuales pertenecientes a los siguientes subgéneros: el relato sentimental, ciencia-ficción, narración gótica y literatura de humor. Ante la presencia de estas cuatro estrategias textuales al lector le será muy difícil decantarse por una en concreto. La razón de semejante duda no reside en el número de subgéneros que forman parte de la trama del relato, sino en la ausencia de unas instrucciones claras que le indiquen al receptor el camino que ha de seguir y por el que ha de transitar a fin de realizar la descodificación pertinente. Al carecer de esa guía tan necesaria en cualquier proceso de lectura y de interpretación, cualquier hipótesis interpretativa que asuma como premisa de partida una de las estrategias textuales presentadas más arriba puede quedar condenada al fracaso.

He aquí algunos pasajes donde se encuentra la impronta del *relato sentimental*:

Jack Greenwood lo miraba todo con aire distraído; miraba y no veía. Lejos, muy lejos, su imaginación se iba a la de Bessie Gray, en Birmingham. Tenía por Bessie, más que amor, adoración. Era aquel cariño, nacido seis años antes, la segunda razón poderosa que ligaba a Jack a la tierra; la primera era el estudio de las ciencias síquicas (Jardiel 1973: 24-25).

Un día, tres meses después, tuvo que ir a Birmingham a un asunto particular. Para esperar la hora del tren que había de conducirlo a Londres, ya llevada a cabo su misión, Jack inició un paseo por los alrededores de la ciudad. En el jardín de una quinta, el joven vio, atónito, a la muchacha de la aparición. Era Bessie Gray.

La compenetración amorosa de los jóvenes fue una cosa rápida, brusca, "ineludible". Fue algo que no tiene más remedio que suceder... Y sucedió.

Bessie había seguido paso a paso las experiencias de los Greenwood, por las que se apasionaba vivamente. Al año de sus relaciones con Jack discutía con calor sobre cuestiones síquicas.

El amor de los dos jóvenes era dulce, tranquilo, luminoso.

Sus mismos temperamentos, de una sensibilidad rotunda, les hicieron caer rápidamente una en brazos del otro (Jardiel 1973: 35).

La *ciencia-ficción* también se encuentra presente en este relato a través de estas palabras del Doctor Greenwood, en las cuales explica el resultado de sus investigaciones:

-Me preguntáis el camino que he seguido en mis trabajos y el resultado de ellos; es eso lo que pensaba deciros. El problema resuelto, mirado desde un punto de vista científico, no era insoluble, ni mucho menos.

“Tras muchas noches de labor reconcentrada, deduje, apoyándome en los estudios ya hechos por Rochas, Wateville, Gramont, Sebatier, Darieux y tantos otros, que las fuerzas astrales o superfísicas llegaban hasta nosotros; pero que, constituidos para una naturaleza esencialmente materialista, no las apreciábamos.

“Existían, pues, dos incógnitas; primera: hallar un aparato que “transformase” esas fuerzas, esas energías, invisibles para nosotros en algo que pudiese ser percibido por nuestros sentidos, y segunda: encontrar un “conductor” que llevase esas fuerzas desde el plano astral hasta el aparato “transformador logrado” (Jardiel 1973: 57-58).

El mundo de ultratumba con reminiscencias del *relato gótico* hace acto de presencia en la vida de Greenwood hijo, quien sufre la experiencia de recibir la visita del espectro de su madre:

El jovencito se hizo hombre al lado de su padre y emprendió sus estudios síquicos, esta vez sin asustarse por atravesar la casa a oscuras. Tenía veinte años, cuando una noche, al volver de casa de un amigo y atravesar la galería superior, volvió a descubrir en el suelo el espectro que se le apareciese mucho tiempo antes. También entonces le produjo un asombro doloroso el descubrir que era “el cadáver de su madre”, pero no se aterrorizó, sino que delante del fantasma, con aquella frialdad y aquel dominio de sí mismo, que eran ya las características de su arrogante juventud, se puso a considerar, no el hecho en sí, suficientemente justificado en sus estudios, mas la rara circunstancia de la sangre. Como las otras veces, el espectro se desvaneció al cabo, y Jack volvió a su habitación (Jardiel 1973: 30).

Sin embargo, la presencia de ciertos rasgos de la *literatura de humor* provoca un enfriamiento en la tensión que el relato llega a alcanzar en determinados momentos. Los procedimientos utilizados para provocar la risa son los siguientes:

- a) Aparición de motivos descriptivos portadores de unos afectos muy exagerados.
- b) Presencia constante de elementos narrativos que rompen el desarrollo de la historia principal: *digresiones*, *analepsis* o salto al pasado (Pozuelo 1994: 262), *incorporación de materiales innecesarios*, etc. Con el uso de las citadas estrategias, el autor parece perseguir el siguiente fin: burlarse del lector.
- c) Contraste de expectativas entre lo que se espera del desarrollo de los amores de Bessie y de Jack y el final del relato, tan contrario y tan diferente a lo estipulado por el relato sentimental.

- d) La torpeza física de ciertos personajes que los lleva a sufrir caídas y golpes.

Todos estos materiales procedentes de diversas tradiciones literarias, lejos de asentar una premisa interpretativa, contribuyen, por el contrario, a provocar confusión en el lector. Este hecho quizá sea determinante para que el receptor sancione de forma negativa el alcance y la operatividad de la estrategia textual presente en el relato en cuestión, puesto que un texto nunca ha de dejar en suspenso la elaboración de una premisa interpretativa a través de la cual se pueda llevar a buen término el proceso de recepción. No hay que olvidar que la literatura ofrece al lector la posibilidad de aventurar cualquier hipótesis interpretativa pero siempre y cuando la estrategia textual elaborada sea capaz de transmitir instrucciones claras y precisas que el lector está preparado para asumir. El texto ha de hacer posible que el lector divague con plena libertad, pero también ha de darle un punto de apoyo al que se pueda asir cuando su derecho a la libertad interpretativa le haga transitar por caminos errados<sup>103</sup>.

Otro contexto hacia el que apunta la estrategia textual es el *relato policiaco* presente en algunas novelas cortas. Es un buen ejemplo de cómo el bagaje intertextual que se activa ante la presencia de ciertos pasajes es la clave para una correcta interpretación y lectura. Cualquier lector distingue cuáles son los rasgos estilísticos que presiden el relato detectivesco. El texto solamente ha de actualizarlos. Esto sucede en los relatos *El secreto de Máximo Marville* y *Jack, el destripador*, ambos pertenecientes a la serie *Novelas cortas* (Jardiel 1998). En ellos las instrucciones de lectura están muy claras y no dan lugar a ningún tipo de ambigüedad: el recurrir a los rasgos formales antes mencionados lleva a buen término la tarea interpretativa.

En *El secreto de Máximo Marville*, los ingredientes literarios y estilísticos evidencian su filiación con el género policiaco<sup>104</sup>. He aquí una muestra:

- El título. La formulación del título no puede ser más explícita ni más directa a la hora de activar las expectativas del lector.

---

<sup>103</sup>La incompreensión que provoca esta obra en el lector se genera también en el crítico que tiene que dedicar sus esfuerzos a la explicación de su estrategia textual. *El plano astral* no es una buena obra; las palabras de Paul Goodman (1971: 28) ayudan a comprender este juicio: “La condición que parece esencial para juzgar una obra como “mala” es, pues, no la incompreensión, sino el comprenderla incluso demasiado bien, el ver a través de ella: percibimos suficientemente la combinación formal para explicar las partes que el autor ha reunido sin lograr integrarlas, y comprendemos las presiones extrínsecas, sociales y psicológicas que le han impulsado a intentar mucho y a conseguir poco”.

<sup>104</sup>Esta novela corta también recoge aspectos formales del relato gótico como la presencia de subterráneos y de lugares recónditos, además del ambiente y del clima ominoso. Es cierto que otros elementos del género no se actualizan en la presente narración, tales como el relato en primera persona o la complejidad narrativa con la inserción de varios niveles inscritos unos dentro de otros; sin embargo, el clima que domina sitúa al lector en ese misterio característico de la novela gótica, novela cuya presencia se encuentra también en obras teatrales del autor, tales como *Los habitantes de la casa deshabitada*.

- El motivo del accidente que sufre Fernando Ibiza y que lo deja abandonado en un lugar escarpado y misterioso:

La curva se acercó más aún y el juego de ruedas delantero, inmóvil, siguió la recta y sacó al coche del camino real. Dirigido así, el “Rolls” se despeñaba hacia el valle. Fernando comprendió que la salvación era una cuestión de serenidad. Púsose en pie en el asiento, calculó la distancia, y cuando ya el carruaje se inclinaba buscando la vertical, saltó al suelo. Cayó de rodillas y se lastimó en las manos. Levantose en seguida y se asomó al cantil. Vio cómo el auto rodaba de peña en peña, cómo se desprendían de él los neumáticos de repuesto y la caja de los accesorios, y cómo, por fin, se destrozaba, se aplastaba al llegar abajo. Y vio también, allá a cincuenta metros del auto, una casona de dos pisos, cubierta de hiedra y absolutamente solitaria (Jardiel 1998:114)

- La presencia de la noche y la misteriosa mansión donde vive Máximo:

Ibiza comenzó lentamente el descenso por la escarpada pendiente por donde su auto habíase precipitado en forma de tromba. Tardó una hora larga en llegar abajo; cuando puso el pie en el valle ya era noche cerrada. Dirigió su vista entonces hacia la casa. En la mole negra se destacaban los cuadrados blancos de las tres ventanas iluminadas. Rápidamente se dirigió a la fachada principal de la edificación. Tomó el aldabón, que pendía de una gran puerta de madera de toco ataire, y lo dejó caer dos veces vigorosamente. Las aldabadas, repetidas por el eco, se multiplicaron en toda la extensión del valle. Había surgido la luna y el campo se esmaltaba con su luz; de las nevadas cimas la claridad lunar arrancaba reflejos plateados (Jardiel 1998: 114-115).

- El misterio que rodea a la figura de Marville:

Pero, de pronto, y cuando menos podía esperarse, Marville lo dejó todo, lo abandonó todo, renunció a todo, desapareció y nadie volvió a saber de él ni de su suerte. Le suponían unos en América, otros en Francia; los más no suponían nada, y se limitaban a extrañar aquella inexplicable ausencia. Fernando Ibiza, que ya entonces tenía veinticinco años y era un íntimo del abogado, indagó meses y meses en vano: Marville no apareció. Y he aquí que ahora, cuando el conde de Ibiza había olvidado por completo al antiguo amigo, se lo encontraba aislado, encerrado en una vieja mansión, perdida en las últimas estribaciones del Pirineo (Jardiel 1998: 116).

- La presencia de personajes misteriosos, como el Largo:

Ambos habían hecho un silencio cuando entró en el despacho un nuevo personaje. Era un hombre cejijunto y barbado, alto, fornido, calzado con unas botas de montar y vestido con un pantalón ancho, una camisa gruesa y una ancha faja (Jardiel 1998: 116).

- Los misteriosos susurros que Ibiza escucha durante la noche:

Y de pronto, al pasar por uno de los rincones, quedó petrificado: acababa de oír unos lamentos tenues, los gritos de alguien que se quejaba; en la casa, pero a mucha distancia de allí (Jardiel 1998: 118).

- Las sospechas que recaen en ciertos personajes:

¿Qué misterio encerraba la extraordinaria conducta de aquellos hombres que vivían al margen de la sociedad y que *desaparecían por la noche*? ¿Por dónde

desaparecían, si la puerta del vestíbulo, que daba al campo, única de toda la edificación, estaba cerrada por dentro? Y lo que era más escalofriante, ¿cuál era la causa de los extraños ruidos que un fenómeno acústico proyectaba en un rincón de su alcoba? ¿Quién gemía? ¿Quién gritaba? ¿Quién pedía socorro? (Jardiel 1998: 119).

- El confinamiento del personaje que resuelve el enigma. Uno de los rasgos que definen y que sientan las bases del relato detectivesco es el aislamiento a que se ve sometido el detective encargado de resolver el caso. Su inteligencia, su poder deductivo e incluso su intuición, hacen de él un ser excepcional separado de lo que lo rodea, convirtiéndolo en un genio. Este aislamiento se ve acrecentado por una serie de actitudes o comportamientos que contribuyen todavía más a ese retraimiento: enfrentamiento con la autoridad policial, costumbres amorales, cierta atracción y admiración hacia los delincuentes, etc. En este relato, el personaje que resuelve el misterio es un aristócrata que viaja solo, sin compañía. El ser distinto a los demás debido a su origen noble hace posible esa segregación social de que gozan los detectives que protagonizan estos relatos.

Todos estos rasgos analizados y que permiten la realización de una descodificación correcta dentro de los límites impuestos por la estrategia textual, constituyen lo que se podría denominar *código del relato detectivesco*<sup>105</sup>.

El código, además de prever las combinaciones posibles, es capaz de salvaguardar su estructura de posibles elementos distorsionantes. Esto es lo que sucede con la inserción de un motivo inesperado que se incorpora al final del relato y que podría desvirtuar la lectura llevada a cabo de no ser por el hecho de que el código está capacitado para afirmar ante él su naturaleza y mantener inalterable su vigencia. El motivo mencionado es el siguiente: “El conde de Ibiza ha ganado el primer premio en el Tiro de Pichón” (Jardiel 1998: 125). Este motivo, cuya inserción resulta inesperada, sorprende al lector por la carga humorística que conlleva; este hecho determina que el receptor se pregunte acerca de si es acertado o no leer la presente novela corta como un relato detectivesco a la nueva luz que arroja la incorporación de tal motivo. Sin embargo, el presente motivo no es suficiente para poner en entredicho la lectura llevada a cabo, pues el código impone una interpretación que está fuera de toda duda; es más, dicha hipótesis de lectura queda reforzada con la inserción del motivo humorístico ya que este obliga al lector a cotejar las dos posibles alternativas interpretativas. Del resultado de tal reflexión, se deriva el hecho de que la lectura en clave detectivesca es la más adecuada y la más económica.

La novela corta *Jack, el destripador* ofrece al lector unas premisas y unos referentes ajenos a cualquier tipo de ambigüedad interpretativa que dirigen y orientan el

---

<sup>105</sup>El término código que aquí se presenta es un préstamo de Eco (1994: 53-54), quien considera que el código no es nada más que un conjunto de reglas que determinan qué combinaciones de signos son permitidas y cuáles no. En este sentido, un género o subgénero literario puede considerarse como un sistema capaz de prever las posibilidades combinatorias aceptadas de motivos y discriminarlas de las inviables. Esta consideración contrasta con la de Pozuelo (1988: 79-80) para quien el género -o subgénero- es un engaste de una tradición temática, formal y modal con una norma histórica de recepción y producción.

proceso de lectura hacia los postulados del *género policiaco*<sup>106</sup>. Tales referentes son los siguientes:

- La presencia de los bajos fondos:

Un ancho bulevar, Whitechapel Road, divide el barrio en dos partes, y de día, este bulevar se convierte en mercado ambulante y en principal arteria de aquel organismo trabajador y populoso.

De noche, Whitechapel parece entregado exclusivamente al amor tarifado y al alcohol. Las masas obreras que lo habitan duermen a aquellas horas, acopiando fuerzas para el trabajo de la jornada siguiente, y las mujeres fáciles y los borrachos sientan su imperio en las calles (Jardiel 1998: 128-129).

- El detective aparece caracterizado como un ser que se mantiene al margen y aislado de los demás. Su intuición y genialidad hacen de él un personaje fuera de lo común. De hecho, se percata -antes que nadie y en franca oposición al sentir general- de que el primer asesinato no es un hecho vulgar y asiste al escenario del crimen atraído más por su instinto o su intuición que por la razón:

Yo apreté el paso. ¿Por qué las palabras del compañero, que en otra ocasión cualquiera hubieran bastado para reducir mi entusiasmo, lo excitaron todavía más en aquella ocasión? No lo sé. Pero probablemente todo se debió a la súbita supremacía del instinto sobre el razonamiento. Una voz interna me decía que allí había algo más que un crimen vulgar, y cuando llegamos a Bucks Row, tanto Fly como yo jadeábamos (Jardiel 1998: 129).

Más referencias al poder de la intuición que opera por encima de lo racional:

La vista de la víctima me confirmó en mis primeros pensamientos instintivos de que nos hallábamos ante un suceso extraordinario (Jardiel 1998: 130).

Las llamadas del instinto, que desde el primer momento había sentido, volvían a hacerme creer que estaba en lo justo al suponer que no se trataba de un crimen vulgar (Jardiel 1998: 131).

La escasa información de que se dispone acerca de la vida privada del detective Mc. Lower es otro argumento más que contribuye a reforzar su aislamiento. Además, su atracción por lo turbio, lejos de insertarlo en el mundo de la normalidad, lo sitúa todavía más al margen de lo que se considera correcto y acorde con lo moralmente reconocido y admitido:

Entretanto, procuraba observar, acopiar datos, estudiar tipos que pudieran ser presuntos destripadores, y mi afición por lo pintoresco y por lo turbio se veía satisfecha callejeando a todas horas por el barrio (Jardiel 1998: 135).

La necesidad de poner en orden pensamientos e ideas conduce al aislamiento del detective, quien busca lugares alejados y apartados con la intención de poder resolver el misterio que rodea a la identidad y a los móviles de Jack:

---

<sup>106</sup>Los rasgos de este relato se encuentran en la obra de Alberto del Monte (1962: 15-17).

Volvía el verano y, coincidiendo con su vuelta, el recuerdo del destripador iba haciéndose confuso y lejano. Este año, parte por la tranquilidad que había en Scotland Yard, parte por haberme sido negado el año anterior, me fue concedido en seguida el permiso de veraneo. Y como, en realidad, yo me encontraba bastante quebrantado, me apresuré a despedirme de los jefes y de los compañeros, y me refugié –armado de anzuelo y de cañas de pescar– en un pueblecito casi salvaje de Bretaña (Jardiel 1998: 146).

El descubrimiento era de índole tan grave, que me dejó algún tiempo pensativo. Anduve mucho por la ciudad sin conciencia de los sitios por donde iba, y ya clareaba cuando me encontré en el muelle Victoria. Los faroles estaban todavía encendidos. De vez en cuando me encontraba con un guardia que me saludaba y me pedía noticias del último crimen. Yo necesitaba poner en orden mis ideas y, buscando un sitio más solitario, atravesé el túnel de Blackfriars y entré en Upper Thames Street. El resplandor rojizo del cielo aumentaba por grados y tomaba poco a poco un suave color naranja (Jardiel 1998: 140-141).

El uso de la primera persona del singular -aparte de dotar al relato de una verosimilitud fuera de toda duda- recalca y refuerza ese aislamiento que se opera en el detective-narrador. Mc. Lower expone al lector su visión personal de los hechos que ha vivido sin la intervención de ninguna instancia narradora ajena que corrobore lo que aquel cuenta. Se encuentra, por lo tanto, solo, aislado del mundo que lo rodea con sus pensamientos.

- Dificultades para llevar a cabo la investigación. Este rasgo es uno de los que habitualmente conforman el género *relato detectivesco*. La inoportuna intervención de un superior que pretende ocultar su ineficacia y su incompetencia ante la genialidad de un subordinado o las reticencias que la actuación del detective sagaz provoca en un sospechoso, son algunos inconvenientes que el genio policial encuentra a su paso. Mc. Lower sostiene un enfrentamiento con el Doctor King, principal sospechoso de los crímenes:

-¡Ah! ¿Es usted Mc. Lower? -exclamó el doctor lanzándome una mirada que centelleó al través de sus gafas-. ¿Es usted el caballero que opinaba no sé qué fantasías sobre el suceso de Buks Row? Pues bien; en ese caso, tampoco le dejaré entrar. Tiene usted demasiada imaginación, y no quiero saber nada de esta clase de gentes.

Y antes de que yo pudiera rehacerme de la impresión que me causaron sus palabras, Patricio King se marchó por donde había venido, dando un portazo (Jardiel 1998: 133-134).

El enfrentamiento con los compañeros y con los superiores pone en entredicho la reputación de Mc. Lower:

Llegamos a Scotland Yard cuando el *mayor* Endell se marchaba a dormir. Se dirigió rectamente a nosotros.

-¿Vienen de allí? ¿Qué creen ustedes?

Fui a hablar, pero se me adelantó Fly.



-¡Espantoso, terrible! –dijo exagerando sus ademanes y ahuecando la voz-. Mc. Lower acaba de descubrir que nos hallamos ante un misterio que va a traer en jaque a toda la policía del Reino Unido.

Y corroboró sus palabras con un gesto tan cómico, que el *mayor* Endell y todos los presentes se echaron a reír.

Yo me callé y entré en la oficina de muy mal humor (Jardiel 1998: 131).

- El reconocimiento posterior de la sagacidad del detective. La imagen y la reputación de Mc. Lower son rehabilitadas cuando Scotland Yard se percata de lo acertado de su juicio, de su instinto e intuición. Esta glorificación posterior de la figura del detective es un rasgo característico del relato policíaco:

Mi prestigio de hombre sagaz crecía entre mis compañeros, pues ahora recordaban todos que había sido yo, con motivo del primer crimen de Buks Row, el que olfateara lo sensacional del asunto (Jardiel 1998: 137).

- El recurrir a un disfraz con la intención de aumentar la eficacia de la labor de vigilancia. Holmes, un gran detective del mundo de la ficción, también se sirve de la libertad de movimientos que brinda el incógnito para resolver los casos. Mc. Lower también utiliza un disfraz:

Invertí la tarde de aquel día, 30 de septiembre, en preparar mi espionaje nocturno. Logré que uno de los mozos de sala del hospital me permitiera usar su uniforme y sus blusas, y colocándome un gran bigote de guías colgantes, me consideré suficientemente transformado para reemplazarle (Jardiel 1998: 141).

- La narración lineal de los acontecimientos. En el relato detectivesco la secuenciación de los hechos que configuran la trama se realiza siguiendo el desarrollo cronológico de las peripecias tal y como estas se suceden a nivel extraliterario.

- El último rasgo analizado acerca esta novela corta a una variante del género en la literatura estadounidense; se trata del relato *hard-boiled* cultivado por Hammett o Chandler. En él aparece un tipo de detective que, lejos de ser presentado como un superhombre capaz de erradicar el mal, se muestra impotente ante el avance del crimen. El detective, aunque resuelva el misterio, es consciente de que la armonía y el orden no se restauran definitivamente; siempre hay y habrá motivos para desconfiar de la erradicación definitiva del mal; siempre hay razones para pensar que otro criminal está al acecho. En el caso presente, la aventura de Jack, el destripador, es una muestra de cómo la resolución del caso fracasa de forma notable; el detective encargado de llevar al criminal ante la justicia no consigue su propósito<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup>Las afirmaciones de Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2010: 292) acerca de la forma de actuar de estos nuevos detectives convierten al policía de Jardiel en un personaje cercano a este modelo: “En Estados Unidos se ha de señalar la enorme repercusión y la influencia que para el desarrollo del género tuvieron las series novelescas compuestas por Dashiell Hammett [...], Raymond Chandler [...] y Ross McDonald [...]. A diferencia de todos los anteriores, estos personajes no eran ya concebidos como superhombres con inmensos poderes deductivos, capaces de resolver los casos con solo echar un vistazo al lugar del crimen”. Las palabras del escritor

Estas marcas procedentes del contexto ofrecen una información valiosísima para efectuar la descodificación en los términos que exige la estrategia textual. Dichas marcas que el texto codifica lo sitúan dentro de un contexto literario para cuya configuración no bastan solo los rasgos estilísticos y formales. También, en el contexto se encuentran las *sociedades de discurso* a las que cabe adscribir las obras de cualquier autor. Este concepto designa a esos grupos que establecen los parámetros por los que se ha de regir el discurso que define y preside los intercambios comunicativos de cada uno de los miembros de esa *sociedad*. Sus exigencias quedan codificadas y estipuladas como si de un ritual se tratase y se vierten en los textos que son formalizaciones concretas de las premisas establecidas. Dichos rasgos se pueden rastrear en la estrategia textual y esta operación de búsqueda permite la adscripción de ese texto a una sociedad determinada. El descubrimiento de a qué sociedad pertenece el discurso sometido a análisis permite su descodificación con plenas garantías de éxito.

La obra en prosa de Jardiel se inscribe dentro de la vanguardia. La apuesta por ese humor descabezado y descabalado, la guerra al lugar común, el distanciamiento y la recurrencia a lo increíble son algunas de las señas de identidad que definen esta sociedad. Estas marcas, a la par que logran la adscripción de Jardiel en una tradición, permiten, incorporadas en la estrategia textual, que el *Lector modelo* realice la descodificación con éxito.

## 2. *El emisor*

Es otro de los factores esenciales en el proceso de la comunicación literaria que la estrategia textual ha de tener presente. La información que sobre el emisor -el *Autor empírico* o *real*- ofrece el texto incorporada y codificada en su estrategia, habilita un *horizonte de expectativas* que supone una notable ayuda para el *Lector modelo*. Nótese bien que esta apuesta por la instancia del emisor no conduce el análisis hacia el estudio de Jardiel como hombre ni hacia la incorporación de su biografía como premisa interpretativa. El hacerlo así supone situar el estudio al margen de la metodología adoptada. Por lo tanto, se tiene presente al *Autor empírico* Jardiel únicamente como fuente productora de una serie de textos, como responsable y como firma de un material discursivo que presenta ciertas similitudes. Serán esos discursos firmados por él los que se tomen como premisa interpretativa, dejando a un lado el estudio y el análisis de la biografía del autor Jardiel. Solo así, adoptando como punto de partida el texto, el análisis se mantiene en los límites discursivos salvaguardando la metodología.

A continuación, se van a someter a análisis aquellos textos que presentan unas instrucciones que hacen posible su adecuada y acertada descodificación únicamente si se

---

Andreu Martín (2007: 29) son también muy esclarecedoras: “Durante la lectura de una obra de Chandler, o de Hammett, o de cualquier otro autor *hard-boiled*, uno se da cuenta de que hay más de un culpable, por lo que no puede aceptar como éxito que un solo individuo acabe cargando con todas las culpas, ya que con eso no se soluciona nada y, evidentemente, no está asegurado que el delito no se vaya a repetir”.

tienen presentes otros discursos de Jardiel. Para llevar por buen camino la interpretación de los pasajes que ahora se presentan, es necesario que el lector sea un consumado admirador de Jardiel, puesto que las instrucciones con las que se juega a la hora de la descodificación solo tienen sentido para un receptor de tales características. El resto de los lectores accederán a estos relatos carentes del bagaje textual necesario para realizar la descodificación deseada; por lo tanto, fracasarán aunque no crean que su misión haya resultado fallida.

*Un amor oculto* (Jardiel 2001a)<sup>108</sup> ofrece una significación profunda para el lector jardielesco que se opone a la lectura superficial que se lleva a cabo si se desconoce la filosofía del autor. En efecto, en este relato, bajo la aparente superficialidad que parece derivarse de lo narrado, late un sentido más profundo y más amargo que contrasta con el tono humorístico que a simple vista se llega a vislumbrar y que se podría parafrasear en los siguientes términos: la imposibilidad de disfrutar de una relación amorosa plena y placentera. La presencia de un hombre y de una mujer como sujetos de un amor y sus continuas huidas para vivir su relación en paz traen a la mente ciertos textos de Jardiel donde se hace patente esa filosofía tan particular que se nutre de un insoslayable escepticismo en lo tocante a las relaciones amorosas entre el hombre y la mujer.

*El somarova*, de *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)<sup>109</sup>, profundiza también en el análisis de las complicadas relaciones hombre-mujer en un nuevo intento de esclarecer y de dejar patente la siguiente tesis: la cordialidad y la concordia están ausentes en cualquier relación amorosa. De nuevo, bajo la apariencia de un relato que hace gala de un humor negro, se le oculta al lector el verdadero sentido de la narración. Sin embargo, la presencia de una mujer fatal con unas costumbres extravagantes y la aparición del tedio que consume la relación son premisas que guían al lector de Jardiel por el camino interpretativo correcto, puesto que dichas premisas ayudan a interpretar el relato a la luz de otros firmados por Jardiel en los que se da la misma confluencia: mujer fatal y tedio.

En *El extraño suceso del auto rosa liberty* (Jardiel 2001a)<sup>110</sup>, bajo la apariencia de tratarse de un relato de misterio, se presenta ante el lector toda una lección de escepticismo y de tedio ante la vida. Al narrador no le sorprende el hecho de que coincida en un taxi con una mujer que lleva clavado un puñal en el pecho; tampoco le llama la atención que el coche esté pintado de color rosa liberty. Nada conmueve su sensibilidad.

---

<sup>108</sup>De este relato hay dos versiones más: la primera lleva por título *El amor que no podía ocultarse -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- y la segunda, sin título, se inserta en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a).

<sup>109</sup>De este relato hay dos versiones más: la incluida con el mismo título en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) y la que se inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo*.

<sup>110</sup>De este relato hay también dos versiones más: la recogida sin título en *13 historias contadas por un mudo* y la inserta, también sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b).

Nada logra sacarlo de su estado de postración. El alcance del relato se extiende mucho más allá de lo meramente anecdótico: es un intento de desgranar una filosofía vital a la que solo un lector familiarizado con los textos firmados y producidos por Jardiel puede acceder.

En los relatos que configuran la serie titulada *Las mujeres* (Jardiel 2001a), el lector encuentra bastantes ecos textuales jardielescos que permiten una adecuada descodificación. Para un receptor escasamente familiarizado con Jardiel estos cuentos no dejarán de ser simples casos de literatura misógina. Por ejemplo, en *¡Espera un segundo!* se insiste en la falta de puntualidad; *¡Somos muy buenas amigas!* incide en otro aspecto de la sicología femenina: la hipocresía que existe entre mujeres; *¡Qué solución tan portentosa!* habla sobre la coquetería y por último *El té de las dos* expone la insustancialidad de los diálogos que las mujeres mantienen entre ellas. Realizando una lectura superficial, se puede llegar a la conclusión de que lo que se pretende en esta serie de relatos es esbozar una crítica a la mujer. Sin embargo, el alcance de los títulos presentados supera el estrecho enfoque misógino. Jardiel pretende en estos textos y en otros que presentan enfoques similares -la coquetería, la falta de puntualidad, etc.- mostrar revanchismo hacia la figura femenina, puesto que la mujer supone un obstáculo para encontrar la felicidad.

Resumiendo y concluyendo, para que el cumplimiento con garantías de estas instrucciones de lectura sea un hecho incuestionable, la estrategia textual ha de elaborar un espacio en el que diferentes discursos de Jardiel se pongan en relación con el fin de que se den luz mutuamente. Para ello, la estrategia textual se ha de servir del *Autor real* o *empírico* Jardiel, de cuya firma y autoría dependen los mencionados textos que se ponen en juego.

### 3. El canal

Este factor es esencial para que la comunicación pueda producirse con total éxito. El mantenimiento activo del canal, que ha de funcionar a pleno rendimiento, es condición esencial para que la comunicación se desarrolle con total normalidad y dentro de los cauces que exige la estrategia textual. La necesidad de conservar activas sus funciones viene determinada por el hecho de que el canal es el medio a través del cual circula el mensaje. La función del lenguaje que está asociada a este factor -la *fática*- se sirve y hace acopio de un arsenal de procedimientos y de estrategias encaminado a verificar y a mantener su operatividad. Llamadas al receptor que, en principio, parecen desprovistas de trascendencia hacen posible el mantenimiento de ese contacto tan necesario entre aquel y el emisor.

La estrategia textual de la obra de Jardiel asegura que el canal no se pierda ofreciendo soluciones para solventar cualquier efecto pernicioso que se pudiera derivar del fenómeno del *ruido* o cualquier factor que pudiera neutralizar las condiciones bajo las cuales ha de operar la comunicación con éxito. Las dificultades que pueden agotar las posibilidades del canal son las siguientes:

- a. El automatismo de la percepción.
- b. El desinterés que un texto puede llegar a suscitar en el lector.
- c. La falta de competencia que se observa en algunos lectores que, por carecer de conocimientos necesarios sobre Jardiel, no son capaces de descodificar el texto como la estrategia textual exige.

A cada uno de estos problemas, la estrategia textual ofrece una solución con el fin de incentivar la atención del lector y con la intención de mantener en activo el canal.

### 3. 1. *Estrategias empleadas para renovar la percepción*

En arte, la renovación de la sensibilidad perceptiva es esencial; si esta no se produce, los procedimientos artísticos acaban sucumbiendo. Con el objeto de poner fin a este inconveniente o peligro, la estrategia textual elabora unos procedimientos que permiten ofrecerle al lector una visión nueva y original de un material que, al pasar por el tamiz de la creación poética, se ve transformado asumiendo una fisonomía renovada<sup>111</sup>.

3.1.1. Una estrategia muy presente en Jardiel consiste en recurrir al *relato de imágenes a través de la palabra*. Se pretende con esto renovar la percepción recurriendo a la elaboración de una estrategia textual dotada de unos procedimientos que le permiten al lector descodificar imágenes más que palabras. Sin embargo, la apuesta más original de Jardiel en este *hacer ver* la ofrece una serie de relatos donde se hace uso de un código advenedizo a la literatura: el mundo del cine. En este sentido, Jardiel, gran conocedor del Séptimo Arte<sup>112</sup>, se lanza a revitalizar la percepción del receptor recurriendo a un lenguaje que, como el de la pintura en la novela del siglo XIX, obliga a rehacer lo real escamoteándolo a través de un código inusitado.

He aquí los procedimientos que logran que el texto consiga *hacer ver* al receptor<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup>El que la literatura suponga una apuesta por la renovación perceptiva del objeto es una reflexión a la que se dedicó el Formalismo ruso (Pozuelo 1994: 37).

<sup>112</sup>Con el fin de tener una visión breve pero completa de la vocación cinematográfica de Jardiel Poncela, puede consultarse el trabajo de Urrero Peña (s.f.: s.p.).

<sup>113</sup>En esta visualización de los motivos Jardiel se muestra como un maestro consumado puesto que conocía perfectamente el mundo del cine y sus valores visuales. Jardiel cuida los valores plásticos del texto y observa la virtualidad cinematográfica que su obra dramática desprende (García-Abad 2001: 169, 171). Esta facultad de hacer visible lo escrito se encuentra presente en la prosa, que, al estar inmersa en la gramática cinematográfica, no está exenta de esa predisposición a ser traducida en el discurso fílmico y que consigue hacer visible el texto escrito.

### 3.1.1.1. *Secuenciación de motivos fieles a un orden asimilable para el lector*

La descripción de elementos sometidos a un orden determinado es vital con el fin de lograr que el receptor oriente su mirada hacia aquellos motivos que son los agentes de la visualización. En muchas ocasiones, la mera secuenciación de motivos dispuestos uno tras otro obedeciendo punto por punto a la lógica espacio-temporal que preside la percepción humana es suficiente para que el lector pueda formarse una imagen. He aquí el siguiente pasaje, donde se describe la llegada del automóvil en el que va el narrador a los estudios cinematográficos. La exposición ordenada de motivos que traduce la secuenciación real de estos en virtud del valor icónico que adquiere en este caso el signo lingüístico permite *ver* los elementos de la descripción: “Una pendiente, una cuesta, una verja, un portero-policía, a quien hay que enseñar una insignia especial para que deje pasar el coche adelante” -*Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998: 92)-.

En la secuencia anterior, el orden de los motivos no se explicita, sino que se sugiere, puesto que se presupone que el lector conoce cuáles son las estrategias a que se confía la seguridad de unas instalaciones. El receptor ha de intervenir actualizando las relaciones que dominan la secuenciación de los motivos, tarea que no es complicada puesto que basta con atender a la enumeración icónica -y, por lo tanto, no arbitraria- de aquellos.

Algo similar ocurre en la siguiente descripción con que da comienzo *El secreto de Máximo Marville* -de la serie *Novelas cortas*-. En ella, Ibiza asiste, impresionado, a la caída de su coche por un precipicio poco después de haber logrado salvar su vida. Esta secuencia visual está narrada siguiendo el orden que la lógica temporal dispone: desde que el automóvil choca contra las peñas en su descenso hasta que por fin llega al fondo del precipicio. La sucesión ordenada de motivos hace posible su visualización: “Vio cómo el auto rodaba de peña en peña, cómo se desprendían de él los neumáticos de repuesto y la caja de los accesorios, y cómo, por fin, se destrozaba, se aplastaba al llegar abajo” (Jardiel 1998: 114).

Sin embargo, la sucesión de motivos puede estar marcada por la presencia de unas unidades léxicas que no sugieren sino que hacen explícito el orden en que aparecen los términos enumerados:

Ahora atravesamos un pueblecito holandés; luego, un barrio de Londres; después, una aldea de salvajes; en seguida, una ciudad medieval; a continuación, una playa de los trópicos, en la que el mar ha sido fingido con un estanque; más tarde, un trozo de la Plaza de la Concordia y un rancho argentino -*Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998: 92)-.

La presencia de adverbios y locuciones adverbiales temporales jalona la aparición de los motivos situándolos en un orden determinado y preciso cuya razón de ser está marcada y actualizada, no sugerida, como en el ejemplo anterior.

La presencia de referencias espaciales que sitúan o encuadran los motivos que se han de visualizar es otro modo de hacer explícitas las relaciones que existen entre ellos, facilitando así unas coordenadas que crean la ilusión de cercanía o lejanía respecto a un foco desde el cual se contempla todo. Los pronombres neutros demostrativos sitúan al

sustantivo y a su referente visualizable más cerca o más lejos de la fuente que ha de ver; de esta forma la secuenciación de motivos ordenados y situados en el espacio le otorga al texto cierto poder de seducción sobre el lector; he aquí una descripción de *Mis viajes a Estados Unidos*: “Esto es Sunset Boulevard; aquello, Hollywood Boulevard” (Jardiel 1998: 69); esta descripción revalida su poder de evocación visual mediante la utilización de procedimientos gráficos como los dos puntos y mediante la inserción de algunas unidades léxicas como “principales”, cuyo valor reafirmante del sustantivo al que acompaña está fuera de toda duda. La coexistencia de ambos procedimientos contribuye a destacar los motivos que se han de visualizar, dirigiendo hacia ellos la mirada del lector debido a esa labor de reafirmación de estos sustantivos frente a otros: “Esto es Sunset Boulevard; aquello, Hollywood Boulevard, y lo de allí, Pico Boulevard: las tres arterias principales del sistema circulatorio de Hollywood” (Jardiel 1998: 69). En la siguiente descripción, la presencia de unidades léxicas -transcritas en negrita- con una marcada semántica espacial es necesaria para distribuir por el campo visual los diferentes motivos:

En la colina del **fondo** -Beverly Hills- tienen enclavadas sus “villas” las primeras firmas del cine, desde Chaplin a Dolores del Río. En la masa de casas que constituye la ciudad se hallan perdidas, como unas casas más, los *studios* de “Paramount” y los antiguos *studios* de “Fox”, y en el **horizonte**, hacia Hills, se elevan los *studios* modernos de “Fox”, en una extensión de ocho kilómetros cuadrados, y más al **fondo, a la izquierda**, los de “Metro Goldwyn”. Y en **aquellas** torres metálicas de la **lejanía**, los de “Warners Brothers”. Y **allá**, tras las colinas del Noroeste, están las playas elegantes: Malibú Beach, Santa Mónica Beach (Jardiel 1998: 69).

Es esencial apreciar la contribución que desempeñan demostrativos como “aquellas” y adverbios como “allá” -ambos también en negrita- a la hora de situar espacialmente los motivos.

La descripción con que se abre *El calvario de un hermano gemelo*, de *Celuloides rancios*, es bastante visual porque incluye muchas referencias espaciales que encuadran los motivos: “Nos encontramos en el antiquísimo y húmedo castillo de los duques de Ramollí. A la izquierda se halla Bernabé, treinta y siete años. A la derecha, Felipe Augusto, su hermano gemelo, que es diez minutos más joven y prometido de Carlota” (Jardiel 1998: 301).

En *Inglaterra, la romántica y lluviosa* -de la serie *Tres viajes relámpagos por Europa*-, las coordenadas espaciales son esenciales con el fin de facilitar la visualización de los motivos:

A la izquierda se ven el puente de Londres y las torres de Westminster, y a la derecha, el puente y la torre de Londres. Enfrente, la ciudad grandiosa, con sus doscientos quince millones de paraguas pululantes (Jardiel 2001b: 183).

A veces estas referencias espaciales carecen de la concreción con que operan las anteriores -recuérdese “a la derecha”, “a la izquierda”-; sin embargo, estas que ahora se analizan, aunque no dispongan de un marcado acento espacial, sí cumplen la misión y la función de situar en las coordenadas espaciales los objetos que se han de visualizar. Basta con que el lector logre establecer una red de referencias espaciales en función de las

relaciones mutuas existentes entre esas unidades para que el efecto visual se produzca; así se opera en la siguiente descripción perteneciente al relato *Hablando con Guido Palmierini, novelista de señoras*, de *Reportajes sensacionales*, donde se llega a visualizar el cuarto del escritor:

El balcón corresponde al cuarto de trabajo del novelista. Al fondo se ve una mesa llena de libros, de papeles y de moscas. A un lado, un lecho turco con muelles, y freno a las cuatro patas. En un rincón se alza una estatua de Guido. Palmierini se halla trabajando. Junto a él, en el suelo, yace una cabeza de cocodrilo disecada (Jardiel 2001b: 295).

El encuadramiento temporal en que se inscribe una acción en curso hace posible su visualización puesto que el texto logra que el lector vea la peripecia narrada como una secuencia de motivos ordenados en el tiempo. Aunque las imágenes visualizadas no se detallan de forma explícita, la mención del tiempo invertido para el total desarrollo de la peripecia en cuestión hace posible que el lector colabore completando esos *huecos vacíos* que el texto no ha colmado de información. Esta intervención es legítima puesto que la referencia temporal incita al lector a elaborar una secuenciación de motivos ordenados tal y como dicta la experiencia. Así ocurre al principio del capítulo II de *El secreto de Máximo Marville -de Novelas cortas-*, donde se relata el descenso de Ibiza por una pendiente: “Ibiza comenzó lentamente el descenso por la escarpada pendiente por donde su auto habíase precipitado en forma de tromba. Tardó una hora larga en llegar abajo; cuando puso el pie en el valle ya era noche cerrada” (Jardiel 1998: 114).

La descripción física de un ser humano puede resultar de un enorme efecto visual si esta se compone de un conjunto de motivos ordenados y, como consecuencia de ello, asimilables para el lector. En la presentación del Largo, en *El secreto de Máximo Marville*, el narrador realiza una descripción ordenada que facilita su visualización comenzando por los datos físicos y finalizando con la referencia a su indumentaria; así se consigue dirigir la mirada del lector hacia una serie de motivos visuales secuenciados de forma ordenada: “Era un hombre cejijunto y barbado, alto, fornido, calzado con unas botas de montar y vestido con un pantalón ancho, una camisa gruesa y una ancha faja” (Jardiel 1998: 116).

La naturaleza itinerante de un personaje que además actúa como foco visualizador desde el cual se puede contemplar la realidad constituye un magnífico mecanismo para elaborar una secuencia de motivos ordenada puesto que estos se actualizan gracias a los itinerarios que el personaje emprende. De esta forma, se puede llegar a afirmar que el espacio y todos los elementos que contiene son creados por la dimensión deambulante del personaje en cuestión. En *Jack, el destripador -Novelas cortas-*, Lower actualiza los motivos visualizables en su vigilancia de los barrios londinenses; he aquí un ejemplo ilustrativo:

En los bares servidos por muchachas, en los grupos que se formaban alrededor de los sacamuelas, frente a los teatros populares y las casas de comidas, yo, convertido en un transeúnte vulgar, sorprendía retazos de conversaciones relativas a los crímenes de Buks Row y de Hamburg Street, y allí fue donde por primera vez oí el nombre de *Jack, el destripador* [...]. Entretanto, procuraba observar, acopiar datos, estudiar tipos que pudieran ser presuntos destripadores, y mi afición por lo pintoresco y por lo turbio se veía



satisfecha callejeando a todas horas por el barrio, entre el humo de las fábricas, el barro, las infecciones, el alcohol, y deambulando por aquella gusanera iluminada por la lividez de los días serenos, por los reverberos de gas y por los faroles amarillentos de las mancebías de ínfimo orden, a las puertas de las cuales, mujeres bravías, de rostros pálidos, aguardaban fumando a los parroquianos (Jardiel 1998: 135).

### 3.1.1.2. Descripción incompleta de uno o varios motivos que se han de visualizar

Para que el texto logre captar la atención del receptor con la intención de que este *vea* se hace necesaria la exposición de uno o varios motivos cuya descripción sea incompleta. Con esta estrategia, el texto asegura que la colaboración del lector discurra por aquellos cauces que le permitan visualizar los motivos: rellenando esos *huecos vacíos* a que ha dado lugar la descripción inacabada. Si, por el contrario, nada del texto se destina a esta labor de *relleno* porque este es lo suficientemente explícito que no deja ninguna puerta abierta a la intervención exterior, difícilmente podrá conseguirse la visualización, que se encuentra muy determinada por el grado de implicación y de intervención del lector en el texto. Además, el aporte excesivo de datos crea una sobrestimulación que puede ser perniciosa para el *hacer ver*.

El pasaje con que se abre *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* es un buen ejemplo donde se aplica con notable éxito la técnica presentada. El texto consigue la intervención del lector presentando de forma inacabada la descripción de unos caballos, de los cuales se ofrecen únicamente unos pocos detalles. El resto lo ha de aportar sin grandes dificultades el receptor: “a veces, en lo más alto de una cumbre aparecían siluetas que se movían para desaparecer al punto; y más allá se dibujaba otra, y más lejos otras, todas esbeltas, todas ágiles, todas con las crines al viento” (Jardiel 1998: 113).

En la serie *Celuloides rancios* (Jardiel 1998) hay muchos ejemplos donde la presentación de un motivo se hace incompleta. La estrategia textual considera que esta circunstancia es suficiente para que el lector se vea inducido a completar visualmente la descripción. Los motivos son los siguientes: el furgón, la caseta del telegrafista, el tren - *Los ex presos y el expreso*-; la casa -*Emma, la pobre rica*-; el cuarto de las vicetiples - *Cuando los bomberos aman*-; el banquete y el manicomio -*El calvario de un hermano gemelo*-.

He aquí cómo se efectúa la presentación del furgón:

“Vista general del furgón de equipajes, donde va encerrada una fortuna en cheques al portador” (Jardiel 1998: 288).

La caseta se enuncia de modo sucinto: “Estamos en la caseta de un telegrafista ferroviario” (Jardiel 1998: 287).

La introducción del tren se realiza también de modo superficial: “Los feroces bandidos escapados de Sing-Sing llegan justamente en el momento en que entra en agujas el tren de las 11,35, el cual es un rápido tan rápido, que todos los días llega dos horas antes, y hay mañanas que llega dos veces” (Jardiel 1998: 287).

La casa se menciona de pasada: “Y aquí, en esta casa de campo, es donde va a empezar el tremendo lío” (Jardiel 1998: 284).

El cuarto de las vicetiples queda reducido a una “vista general”: “Vista general del cuarto de unas vicetiples en 1908, que solo se diferencia de los actuales en que entonces, en lugar de *rimmel*, se utilizaba corcho quemado” (Jardiel 1998: 292).

El banquete se describe así: “Vista del banquete de esponsales, celebrado en el salón más húmedo”; el manicomio, por su parte, se describe de forma análoga: “Y otra vista, de un manicomio del Estado de Francia” (Jardiel 1998: 302).

En este sentido, también resulta bastante operativo el procedimiento de presentación de los personajes atendiendo a un rasgo que los individualiza y los distingue de los demás. Así se opera también en *Celuloides rancios* (Jardiel 1998). Con este proceder se consigue mostrar el motivo que se ha de visualizar caracterizado por una única nota; esto impide la sobrestimulación, que podría neutralizar cualquier intento de visualización. Esta técnica de presentación recuerda a la utilizada por los juglares medievales que distinguían los personajes gracias al epíteto épico en el que se resumía algún rasgo característico de su ánimo.

Por otro lado, esta manera de mostrar al lector los diferentes personajes recuerda también a la iconografía cinematográfica de la época, en la que los galanes de cine se caracterizaban con la presencia de una o dos notas descriptivas.

Esta reducción del personaje, se efectúe tanto en el cine como en el discurso literario, si bien es determinante para la presentación empobrecida del personaje desde un punto de vista psicológico, es esencial para que este pueda ser visualizado sin riesgo de confusión con algún otro.

Volviendo a *Celuloides rancios*, hay que destacar la presencia de esta estrategia en la caracterización de personajes como Emiliano, el bombero de *Cuando los bomberos aman*, el cual es presentado acompañado del adjetivo “heroico” (Jardiel 1998: 291); por el contrario, Mc. Gurk, que es el villano de este relato, se caracteriza por ser “el influyente político” (Jardiel 1998: 292). También hay hueco para la descripción humorística, como en *Emma, la pobre rica*, donde aparece el doctor, protagonista del relato, con unas enormes narices (Jardiel 1998: 284). Más ejemplos se encuentran en relatos como *Ruskaia Gunai Zominovitz*, en el que la protagonista, Tamara, es presentada como “la noble hija” (Jardiel 1998: 295), o en otros relatos, como *El amor de una secretaria*, donde, en un alarde de presentar los entresijos del mundo del cine, se hace mención a un personaje, el jefe de ventas, como “el canalla cinematográfico” (Jardiel 1998: 299). Todas estas apoyaturas utilizadas en la presentación de los personajes asumen las funciones del epíteto épico.

### 3.1.1.3. *El uso icónico del lenguaje*

Desde la simple enumeración de signos que reproducen visualmente -gracias a su disposición formal- la secuencia ordenada de referentes a los cuales apunta hasta la

repetición de estructuras gramaticales que representan la relación que existe entre un objeto y el foco que lo ve dentro de unas coordenadas espaciales y temporales, pasando por la repetición geminada de la misma palabra, todas estas estrategias que disponen de una considerable fuerza icónica son capaces de procurar un efecto visual; unas por la presentación de una realidad ordenada y secuenciada; otras por alejar o acercar el referente visualizado al foco que lo ve. Un ejemplo que se apoya en el primer procedimiento pertenece a *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* donde la presentación de signos en una secuencia que reproduce el orden de aparición de los referentes hace posible la visualización del itinerario seguido por Ibiza durante su inspección de la mansión de Marville:

Cada vez más inquieto, el aristócrata recorrió la biblioteca, el salón grande y el saloncito; en ningún sitio había nadie. Bajó al vestíbulo, siempre guiándose por el resplandor lunar, y visitó el comedor, la cocina, la alcoba del *Largo* y la despensa; en toda el ala derecha de la casa no había nadie tampoco. Volvió a salir al vestíbulo, y asimismo halló vacías las caballerizas y el salón de las armaduras (Jardiel 1998: 119).

De la segunda estrategia es un buen ejemplo el siguiente fragmento del mismo relato, en el que el receptor es capaz de visualizar la curva que se despliega ante el auto de Ibiza en virtud de la repetición de la subordinada de relativo que con su reiteración marca paulatinamente la disminución del espacio que media entre el automovilista y el obstáculo que pone en peligro su vida: “una curva que se acercaba, que se acercaba por instantes...” (Jardiel 1998: 114).

El último procedimiento -la repetición geminada de una misma palabra- se puede ilustrar con un ejemplo de *Mis viajes a Estados Unidos* donde la presencia de la palabra “naranjas” -tres veces- remite, debido a su indudable naturaleza icónica, a la representación visual de las naranjas que flanquean el camino. Además, esta aparición geminada del sintagma provoca la división del discurso en tres unidades entonativas -*colon*; plural, *cola* (Tomachevski 1982: 84-85)- que por su simetría generan un ritmo particular. Este ritmo también posee valores icónicos que, en consonancia con los derivados de la repetición geminada, producen un efecto visualizador tal que el lector ve y percibe la sucesión rítmica de naranjas a intervalos de tiempo equivalentes: “Naranjas, naranjas, naranjas...” (Jardiel 1998: 65). Esto mismo sucede en el siguiente enunciado, donde la repetición de la palabra “anuncios” y la formación de dos *cola* simétricos garantizan la visualización de los referentes que aparecen sucesiva y rítmicamente ante los ojos del narrador: “Anuncios de hoteles de Los Ángeles... Anuncios de hoteles de Hollywood...” (Jardiel 1998: 65). Nada desdeñable es la repetición geminada del verbo “corre”, que en el siguiente fragmento de *El chófer nuevo -Ventanilla de cuentos corrientes-* sugiere el avance del coche, facilitando la visualización del motivo: “Todo el mundo le permite correr; no se le detiene; el sonido estridente e inconfundible del coche de los bomberos, de esos héroes con cinturón, es suficiente, y el chófer de bomberos corre, corre, corre... ¡Qué vértigo divino!” (Jardiel 2001b: 211). Otro ejemplo de geminación con clarísimos valores visuales es el que aparece en el siguiente pasaje de *El consejo -Ventanilla de cuentos corrientes-*: “Lo fue empujando, empujando, y cuando Aristides acabó de hablar, Mateo se encontró en la escalera de la casa” (Jardiel 2001b: 247).

#### 3.1.1.4. Motivos dotados de una gran cantidad de información

Con el fin de otorgar cierta relevancia a un motivo frente a otro, es frecuente teñir el primero de una cantidad de información tal que quede realizado por encima del segundo. De esta forma, se produce el efecto visual deseado. Así sucede con la descripción que en *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* se realiza sobre los caballos navarros; al expansionar el sintagma donde se encuentra el motivo que se ha de resaltar, se le confiere al mismo un protagonismo que indica que no todos los motivos son de la misma catadura. Sobre este, en concreto, recae el interés visual del texto: “Fernando conocía muy bien aquellos caballos navarros, pequeños, indómitos, anchos de pecho, largos de pelo, capaces de cubrir diez horas de marcha al galope, únicos en vencer cuestas y en saltar obstáculos” (Jardiel 1998: 113).

No es necesario cargar una descripción de uno o varios motivos con un exceso de información con el fin de que se produzca la visualización. Basta con llamar la atención del lector sobre los mismos mostrando unos rasgos descriptivos que captan su mirada por su presentación *dilatada*. En la novela *Jack, el destripador -Novelas cortas-* la descripción del Doctor King, principal sospechoso, se realiza de forma escueta, sin muchos detalles, a través de una somera enumeración de rasgos de los cuales algunos quedan realizados por la presencia de superlativos. He aquí la descripción:

El doctor Patricio King, subdirector entonces del London Hospital, era un hombre altísimo, de más de seis pies de estatura, extraordinariamente delgado. Tenía alrededor de los cincuenta años y usaba en todo momento gafas de cristales negruzcos, que daban a su rostro una expresión dura y desagradable. El doctor se inclinaba un poco al andar, y tenía el tic nervioso de jugar con una cadena de plata que le colgaba del cinturón y a cuyo extremo iba atado un llavero (Jardiel 1998: 133).

Los datos que ofrece esta descripción no son numerosos y, por lo tanto, no hay peligro de que se produzca una dispersión de estímulos que haga imposible la visualización de estos. Además, los datos que son relevantes para el posterior desarrollo de la trama se encuentran realizados por la acción de unos procedimientos gramaticales que centran la atención del lector: la altura y la delgadez del doctor se cuantifican a través de superlativos. Esta estrategia permite que el lector se percate de que esos dos motivos son relevantes y visualizables al destacar por encima de los demás. Al texto le interesa que ambas cualidades formen parte de la imagen que el receptor elabora para sí de King, puesto que estos rasgos son indicios que más tarde lo convierten en sospechoso de los brutales asesinatos. El juego se rompería o simplemente no tendría éxito, si la visualización de estas cualidades en estos grados no se actualizase<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> El desarrollo posterior de los hechos confirma la inocencia de King. Sin embargo, si el narrador escribe estas memorias mucho después de que se hayan producido los hechos y los acontecimientos que aquí se narran, ¿por qué razón presenta estas cualidades del doctor en grado superlativo, si posteriormente el argumento que contribuyen a forjar sobre la culpabilidad de King se ve anulado? ¿Será acaso todo esto fruto de la intención de engañar al lector? ¿No se tratará de una nueva intervención del *Autor modelo* que constantemente siembra la sospecha sobre la dudosa inocencia de King poniendo en duda lo que el texto afirma sobre esta al final de la narración?

### 3.1.1.5. *Elaboración de una considerable expectación sobre un motivo*

La expectación con que un determinado motivo se presenta es vital para que este se encuentre realizado frente a otros. Es, además, necesaria la presente técnica para que el lector quede seducido por el propio texto y de esta forma se consiga el objetivo de que el discurso sea capaz de lograr que el receptor desee ver. Obsérvese de qué modo el siguiente pasaje perteneciente a *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* seduce al lector invitándolo a contemplar lo que Ibiza está viendo en ese instante; solo basta con crear un poco de tensión y nerviosismo para que la suerte del personaje sea vivida muy de cerca por el lector:

Pero aquella tarde Ibiza no reparó en los errantes animales; apretadas las mandíbulas, tremantes las manos, muy abiertos los ojos, el aristócrata tenía fija su vista en el terreno por donde se enfilaba el auto como una centella, y si apartaba su atención de la carretera durante unos segundos, era para dirigir una ojeada al sol, que se hundía rápidamente en el macizo de la sierra (Jardiel 1998: 113).

Otro ejemplo de cómo la expectación y el suspense embargan al lector y de cómo este es capaz de visualizar lo que ve el personaje gracias a que el texto con sus mecanismos de seducción ha logrado incorporar a aquel a su propia estrategia discursiva se encuentra un poco más adelante del pasaje anterior: Ibiza comprende que ha de tomar una decisión rápida si quiere salvar su vida. La suerte del personaje arrastra al receptor, quien sigue con desesperación el relato:

En un relámpago, Fernando Ibiza diose cuenta de lo inevitable del caso; pisoteó el freno con furia, pero aunque la velocidad disminuyó muchísimo, la inercia y la pendiente empujaron el auto hacia adelante. La curva se acercó más aún y el juego de ruedas delantero, inmóvil, siguió la recta y sacó al coche del camino real. Dirigido así, el “Rolls” se despeñaba hacia el valle. Fernando comprendió que la salvación era una cuestión de serenidad. Púsose en pie en el asiento, calculó la distancia, y cuando ya el carruaje se inclinaba buscando la vertical, saltó al suelo (Jardiel 1998: 114).

En alguna ocasión, el texto no duda en recurrir a la seducción del lector mediante el uso de un adjetivo calificativo que posee una enorme carga afectiva adherida al motivo que se ha de visualizar. Así sucede en el siguiente pasaje de *Inglaterra, la romántica y lluviosa -de Tres viajes relámpagos por Europa-*: “contemplo la perspectiva que antes me indicaba. Efectivamente, es brutal como un carretero” (Jardiel 2001b: 183).

El horror y la compasión que la visualización de un determinado acontecimiento provoca en el ánimo de un personaje son condiciones suficientes para captar la atención del lector sobre el motivo en concreto. Esto es lo que sucede con Ibiza cuando contempla el secreto de Marville; los afectos quedan marcados por el narrador haciendo visible una escena horrorosa:

---

Probablemente sea así; esa incoherencia que se observa si se lee detenidamente es un reclamo para el lector que, desconsiderando lo que el texto asegura, prefiere atender a las instrucciones del *Autor modelo*.

Acababa de ver, a la luz de otro farol de aceite, un cuadro espantoso. En dos jaulas de un metro cúbico, colocadas *vis-à-vis*, había un hombre y una mujer sentados, con las piernas recogidas, en la postura fetal. Estaban amordazados e inmóviles. Dentro de cada jaula se veía una cazuela con comida. Cuando Ibiza avanzó y fue descubierto por ellos, en sus ojos se pintó un estupor y un asombro inverosímiles. [...]. Diez años obligados a guardar la misma postura les habían anquilosado. Ibiza los trasladó en brazos al piso primero; era un cuadro dantesco el que ofrecía el aristócrata llevando en brazos a dos seres doblados por la cintura, inútiles, demacrados y amarillentos -*El secreto de Máximo Marville*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998: 125)-.

En *Jack, el destripador* -*Novelas cortas*- la visión de las víctimas del asesino produce un escalofrío en el narrador; este horror genera en torno al cuerpo sin vida una expectación gracias a la cual se produce el efecto visualizador. Nótese además que la siguiente descripción del cuerpo mutilado se lleva a cabo de forma minuciosa, de tal manera que el ritmo de lectura se ralentiza; al producirse esta demora en el ritmo, el efecto visual se sugiere con mayor nitidez:

La vista de la víctima me confirmó en mis primeros pensamientos instintivos de que nos hallábamos ante un suceso extraordinario. De primera intención, y en aquellas partes que estaban al descubierto, conté más de cincuenta heridas diferentes. Se trataba indudablemente de una mujer, y de una mujer del pueblo, pero apenas si esto se podía deducir de otra cosa que de sus largos cabellos y de sus vestidos. Un arma blanca – probablemente un cuchillo de grandes dimensiones– había causado estragos horrendos en aquel cuerpo, al parecer juvenil (Jardiel 1998: 130).

Este mismo procedimiento -el incidir en lo violento y turbulento a través de la descripción de un cuerpo descuartizado- vuelve a ser utilizado en la descripción de otra víctima:

El 12 de octubre de aquel año, tan vario en emociones, la parte inferior de un tronco de mujer aparecía en el Támesis, donde, según los médicos, flotaba desde treinta horas antes. Al día siguiente se encontraban el muslo y la pierna izquierda a orillas de Surrey. Y, en la tarde de aquel mismo día, aparecieron una porción del diafragma y de la pared torácica (Jardiel 1998: 144).

La elaboración de una intensa expectación sobre un motivo que se ha de visualizar la encuentra el lector al comienzo de *Explosión de gas grisú en una mina de Lápiz*, de *Reportajes sensacionales*. Así comienza el relato:

#### LA PRIMERA NOTICIA

*Lápiz (Austria) (12,6 mañana)*. - Ayer tarde, en los alrededores de esta ciudad, ha ocurrido una terrible catástrofe subterránea. En la mina “La melodía de un tanguito” propiedad de Iván Krutzen, ha habido explosión de gas grisú. Radio (Jardiel 2001b: 298).

La seducción que este tipo de motivos genera no se ve debilitada por el hecho de que estos no se detallen. Simplemente basta con reseñar que el motivo no se describe debido a la excesiva carga afectiva que conlleva. De esta forma, la mente del lector será capaz de ver y de imaginar lo que no se le cuenta pues la reticencia a la descripción de lo impactante se convierte en mecanismo de seducción y de invitación. Así se opera en las siguientes palabras del capitán Mascagomas, que prefiere pasar por alto cómo los

náufragos se comieron a Paciano: “-Tampoco hubiera podido hablar más. Seis minutos después se lo habían almorzado. No describiré la escena. Se me eriza la bufanda al recordarla” -9 historias contadas por un mudo (Jardiel 2001b: 152)<sup>115</sup>.

Un motivo puede visualizarse también por la expectación que la trama crea en torno a él. Es la mismísima lógica de los hechos la que contribuye a conferirle relevancia a un motivo que se ha de visualizar. Normalmente, dichos motivos son elementos esenciales en el relato. En la novela *Jack, el destripador -Novelas cortas-* la visualización del asesino a través de los ojos de Lower no pasa desapercibida para el lector puesto que Jack es el protagonista central de la trama que gira a su alrededor; además, la presentación que se hace de este se realiza resaltando con tipografía cursiva la visualización de su persona; también ayuda a la consecución de tal imagen el hecho de que su descripción se realiza sobre datos físicos muy simples, evitando así la dispersión producida por un número elevado de estímulos: “Y al lado del catre, de pie, y contemplando su triste obra, le vi a él. Estaba de medio perfil; era ancho, musculosísimo, de extremidades rudas y poderosas y tenía el cabello y la barba -muy corrida- de rubio rojizo” (Jardiel 1998: 145).

Lo extraño y lo sorprendente generan en torno al motivo al que acompañan una expectación tal que el lector queda automáticamente atrapado por el texto. La extravagancia incongruente hace posible la visualización; así sucede en este pasaje de *Mis viajes a Estados Unidos*: “De pronto, en una esquina, se alza una casa cuya fachada representa un enorme perro sentado sobre sus patas traseras” (Jardiel 1998: 71).

La sorpresa se da cita en la presentación del siguiente motivo: una puerta abierta que da a una escalera. Lo insólito de este hecho provoca la visualización del motivo. El pasaje se encuentra en *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, y dice así:

Y lo habría conseguido seguramente haciendo uso de sus peligrosos sofismas si algo insólito que acababa de ver no le hubiese cortado la palabra y la acción.

Se hallaban en el piso entresuelo, el cual constaba de dos puertas correspondientes a otros tantos cuartos. Nada anormal se observaba en la puerta de la derecha. Era una puerta provista de una diminuta mirilla cuadrada y enrejada, y en uno de cuyos cuarterones una manecita niquelada hacía el oficio de llamador; a los pies de la puerta se desperezaba un limpiabarros.

Esto en lo referente a la puerta de la derecha. En cuanto a la puerta de la izquierda... La puerta de la izquierda *aparecía abierta de par en par* (Jardiel 1998: 174).

Más ejemplos se encuentran diseminados en *Celuloides rancios*. Por ejemplo, en *Emma, la pobre rica*, el fin de la historia se anuncia a través de las siguientes palabras, que generan tensión y que predisponen el ánimo del lector, preparándolo para el desenlace:

---

<sup>115</sup>Este pasaje aparece reproducido de forma similar en otras dos versiones de este cuento: la incluida, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7) y la que se inserta en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* con el título *Una infamia en alta mar* (Jardiel 2001a: 16).

“El drama llega en estos momentos al punto culminante de su interés espantable” (Jardiel 1998: 285).

Algo similar sucede en *Los ex presos y el expreso*: “El olor a drama es irresistible” (Jardiel 1998: 288).

*Cuando los bomberos aman* se hace eco también de este procedimiento con el fin de hacer visualizable un motivo de máxima tensión: “Y ahora, ¡atención!, que viene lo gordo” (Jardiel 1998: 293). Más adelante: ¡La que se ha armado, Dios mío!” (Jardiel 1998: 293) o “¡Santo Dios!” (Jardiel 1998: 293).

En *El calvario de un hermano gemelo*, la tensión y el interés de la historia se hacen visibles gracias a las siguientes palabras: “¡Ahora sí que tiene interés el drama!” (Jardiel 1998: 303). Esta tensión aumenta cuando el hermano inocente es recluido por error en el manicomio; el texto así lo certifica: “El desdichado Felipe Augusto, entretanto, ha ingresado, como nos temíamos, y tras reñida oposición, en la celda del manicomio que ocupaba su hermano. ¡Qué situación para un duque huérfano!” (Jardiel 1998: 303).

El texto genera unas emociones en torno a determinados personajes que calan en el ánimo del lector. De esta forma, los motivos dotados de una gran carga afectiva resultan visualizables. Algunos ejemplos de *Celuloides rancios* certifican el poder de la presente estrategia. En *Los ex presos y el expreso*, el texto atrae la atención del lector sobre el asesinato del encargado de vigilar el cofre que contiene los cheques al portador: “¡Pobre hombre!” (Jardiel 1998: 288). Otra víctima de la crueldad de los bandidos es el blanco de la compasión del narrador; se trata del fogonero que hace frente a los asaltantes; el narrador sentencia: “¡Desventurado fogonero!” (Jardiel 1998: 288).

*Cuando los bomberos aman* cuenta la terrible historia de Helena, que es despedida por el empresario para quien trabaja por no acceder a las deshonestas pretensiones de un político influyente. El narrador expresa su compasión hacia ella en la siguiente declaración: “¡Infeliz Helena!” (Jardiel 1998: 292).

También el narrador dirige la atención del lector hacia un personaje en *El amor de una secretaria*, relato donde aparecen mister Charley, el jefe de la oficina en la que trabaja Connie, y esta, su secretaria, de la cual está enamorado. La acción arranca un día en el que las cosas no marchan bien para mister Charley. Por esta razón, y con el deseo de despertar la compasión del lector hacia el personaje, el narrador dice: “Mal día para mister Charley” (Jardiel 1998: 299).

También se puede generar cierta expectación acerca de un motivo que se ha de visualizar presentándolo anticipadamente mediante una cuestión que, dirigida al lector, lo previene. Por ejemplo, la entrada de un nuevo personaje se lleva a cabo de esta forma en *Cuando los bomberos aman*, de *Celuloides rancios*: “Pero ¿quién es ese nuevo personaje?” (Jardiel 1998: 292); otro ejemplo se encuentra en *El amor de una secretaria -Celuloides rancios-* donde dos cuestiones anuncian la entrada de un personaje: “¿Cómo? ¿Qué es esto? Pues nada; que mister Bly, en persona, viene a pagar los trece dólares al despacho de mister Charley” (Jardiel 1998: 299). Sin embargo, no siempre es necesaria la formulación de una pregunta para provocar expectación sobre un personaje que va a



aparecer en escena. A veces, la simple presencia de un indefinido estimula la atención del lector: “Alguien llega” -*El amor de una secretaria* (Jardiel 1998: 298). Un motivo no humano puede presentarse anticipadamente a través de una pregunta; por ejemplo, en *Ruskaia Gunai Zominovitz*, de *Celuloides rancios*: “Pero... ¿qué dice ese periódico?” (Jardiel 1998: 297). Algo análogo sucede en *El calvario de un hermano gemelo* - *Celuloides rancios*- en el que a través de una cuestión se da a entender que Carlota ha averiguado la verdadera identidad de quien hasta entonces se ha pasado por su prometido: “Sin embargo: parece que duda. ¿Qué ve en los ojos de él, aparte de dos docenas de pestañas?” (Jardiel 1998: 302-303).

El empleo de exclamaciones desempeña también la función de llamar y captar la atención del lector sobre un motivo determinado que ha de ser visualizado. La emoción presente en el uso de este tipo de entonación le facilita la tarea al lector. En *Cuando los bomberos aman* -*Celuloides rancios*-, la descripción del incendio se desarrolla con una notable tensión gracias a la presencia de las emociones del narrador que por medio de la exclamación aparecen insertas en el texto; además, la repetición de estructuras que cada vez aportan más y más tensión al relato, contribuye al aumento de los afectos cuya presencia y actualización son necesarias para que, una vez seducido el lector a consecuencia de su aparición, este sea capaz de ver:

Otro perro y otra bomba parten veloces. ¡Con tal de que no se haya acabado ya el incendio!... Pero, por fortuna, el incendio sigue, y hasta se hunde un balcón, que es lo bonito de los incendios. [...]. Otro perro y otra bomba parten veloces. El incendio prosigue. La escalera se declara en huelga. ¡Otro perro y otra bomba parten veloces! Emiliano y los niños van a morir abrasados. ¡¡Otro perro y otra bomba parten veloces!! (Jardiel 1998: 293).

Otro ejemplo se encuentra en *El amor de una secretaria* -*Celuloides rancios*:- “Pero... ¡maldición!” (Jardiel 1998: 299) o en *El calvario de un hermano gemelo* - *Celuloides rancios*:- “Allí mismo, el gemelo loco le estrangula con destreza maravillosa. ¡Se acabó! ¡Ah!” (Jardiel 1998: 302); “¡Apartad, apartad vuestras miradas de la pantalla, si no queréis soñar esta noche! ¡Oh! ¡Es horrible! Pero ¿dónde ha caído ese hombre? ¡Qué espanto! ¿Y ahora? ¡Oh, Dios mío, vaya un cascotazo!” (Jardiel 1998: 304).

El silencio de la instancia narrativa sobre un motivo a consecuencia de su desconocimiento es suficiente para generar expectación hacia él. El lector sufre la intriga que el texto le plantea y se mantiene atento al desarrollo de los acontecimientos. En *Ruskaia Gunai Zominovitz* -*Celuloides rancios*-, el narrador consigue la atención del receptor mostrándose ignorante acerca de lo que sucede ante sus ojos:

Fiestas... Fiestas en los alrededores de Moscú. No nos explicamos qué puede ser esto. Mucho hemos viajado por Rusia. Pero, no obstante, no nos lo explicamos. El gran duque y su gorro están presentes. Y quién sabe con qué fines misteriosos, que no nos explicamos tampoco, invita a Tamara con un gesto, la saca a bailar y se la brinda al pueblo brevemente. ¡San Anastasio, qué sospecha nos asalta!... (Jardiel 1998: 297).

Otro ejemplo se encuentra en *El amor de una secretaria*, en el que el desconocimiento del narrador sobre la suerte que han corrido dos personajes sume al

lector en una tensa expectación: “Ya no se oye nada. ¿Habrán muerto los dos?” - *Celuloides rancios* (Jardiel 1998: 300)-. Otro ejemplo ilustrativo se encuentra en *El calvario de un hermano gemelo -Celuloides rancios-*: “¿Qué es esto? ¿No ha muerto el guarda infame?” (Jardiel 1998: 304).

### 3.1.1.6. *Invitación a visualizar, insertando en la propia estrategia textual la acción de ver*

No hay nada mejor y más acertado para hacer ver que incluir esta acción como parte de las peripecias que configuran el trayecto narrativo de un personaje. Si este ve, también el lector se sentirá movido a contemplar, a visualizar. Algunos pasajes interesantes se encuentran en *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-*, por ejemplo: “Inclinado sobre el volante, el pie en el acelerador, Fernando Ibiza clavaba sus ojos en la carretera, que iba desarrollándose, formando curvas y recodos continuos” (Jardiel 1998: 113); o también “apretadas las mandíbulas, tremantes las manos, muy abiertos los ojos, el aristócrata tenía fija su vista en el terreno por donde se enfilaba el auto” (Jardiel 1998: 113). Un personaje puede, al igual que el narrador, invitar a la visualización de cualquier motivo; por ejemplo, Máximo Marville le muestra su casa a Ibiza invitándolo con estas palabras: “-Voy a enseñarte la casa -díjole a Ibiza de pronto-. Es una finca muy interesante” (Jardiel 1998: 117); este ofrecimiento también va dirigido hacia el lector, quien se siente invitado a *contemplar* lo que se desarrolla ante la mirada de Ibiza.

En *La puerta franqueada -Novelas cortas-* se le invita al lector a *ver* mediante la inserción en la narración de este verbo: “Y, de pronto, vi en un diván turco el extendido cuerpo de la esposa del *vecino del entresuelo*” (Jardiel 1998: 181). En *El matrimonio -Charlas de radio-* la invitación a que el lector vea se efectúa recurriendo al presente del subjuntivo con valor de imperativo: “Veamos cómo se celebrará la boda” (Jardiel 1998: 431). En *¿Dan ustedes su permiso? -Charlas de radio-* el narrador que relata las desavenencias entre sus padres invita al lector a que este vea mediante la evocación de un recuerdo pasado de su madre: “Cada vez que mi padre acababa de llevar a cabo alguna trastada, mi madre —parece que la estoy viendo— se instalaba ante su escritorio” (Jardiel 1998: 418). Esta invitación a ver lo que se narra o se describe se cumple también en aquellos casos donde aquella se dirige hacia un destinatario desconocido e indiferenciado; así se seduce al lector en *Dinamarca, la del pollo Hamlet -Tres viajes relámpagos por Europa-*:

De primera intención se nota que en esta ciudad hay demasiadas torres; a derecha, a izquierda, de frente, de espaldas, el viajero no ve más que torres (Jardiel 2001b: 185).

También la invitación a imaginar, es decir, a ver imágenes mentales, contribuye a hacer posible que el lector vea; en el siguiente ejemplo que se encuentra inserto en el relato que un policía le cuenta al narrador acerca de lo que le ocurrió con unos ladrones, el policía seduce al lector para que este vea: “Bien. Ahora imagíneme unos días antes, vagando cierta mañana sofocante de últimos de julio por las calles de aquel Madrid que destilaba sangre...” -*El concepto sociológico del ladrón*, de *Artículos* (Jardiel 1998:

376)-. Otra llamada a la imaginación se encuentra en *Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura -Charlas de radio-*: “Os suplico un poco de imaginación. Ya estamos en el principio del mundo” (Jardiel 1998: 468-469). Un poco más adelante, la hipérbole actúa en consonancia con el fin de hacer ver la fisonomía del hombre primitivo: “Es lo más bruto que os podéis imaginar. Y sentiría que molestase mi descripción del hombre primitivo, pues ya me doy cuenta de que descendéis de él” (Jardiel 1998: 469).

### 3.1.1.7. *Presencia de sustantivos actualizados y en número singular*

El uso de sustantivos en singular que se presentan en el decurso acompañados de un actualizador que restringe la referencia del signo, es una excelente estrategia para conseguir la visualización del referente. Gracias a la actualización del sustantivo y al empleo del número singular, se produce la individualización de la referencia, operación que es necesaria con el objeto de acotar en la medida de lo posible el campo de visión del lector. En *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* la presentación de la realidad concreta es una invitación para que el lector vea: “Ahora el camino se abría en la roca y a derecha e izquierda se veía la hondonada de un valle donde la ya escasa luz se tamizaba, dando al paisaje un tono opalescente” (Jardiel 1998: 114).

*Celuloides rancios* ofrecen algunos ejemplos que ilustran lo comentado:

*De Emma, la pobre rica:*

“Y aquí, en esta casa de campo, es donde va a empezar el tremendo lío” (Jardiel 1998: 284). La casa es visualmente pertinente gracias, entre otras cosas, a la aparición de ese actualizador que restringe la extensión del signo.

*De Los ex presos y el expreso:*

“Estamos en la caseta de un telegrafista ferroviario” (Jardiel 1998: 287); “en que entra en agujas el tren de las 11,35” (Jardiel 1998: 287). Los motivos que se visualizan son la caseta y el tren merced a esa presentación singularizante.

No solamente recurriendo al uso del actualizador y al empleo del número singular se puede conseguir llamar la atención sobre un único referente individual y concreto que destaca frente a los demás. También la puesta en escena de una referencia única es bastante para hacer recaer sobre ella la atención del lector. La aparición de un objeto o ser sin que medie la compañía de ningún otro no orienta la visión del receptor hacia otros detalles superfluos; por lo tanto, esta presentación es más que suficiente para conseguir la visualización de la referencia del signo. Así sucede al final del primer capítulo de *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-*: “Y vio también, allá, a cincuenta metros del auto, una casona de dos pisos, cubierta de hiedra y absolutamente solitaria” (Jardiel 1998: 114); la “casona” se ve con facilidad porque es el único objeto que, por su soledad, centra sobre sí la atención del lector.

### 3.1.1.8. *El efecto visualizador del relato narrado en primera persona autobiográfica*

La narración en primera persona a través de un narrador que es testigo ocular de los hechos relatados es un potente y poderoso argumento de que se sirve la estrategia textual con el fin de invitar al lector a que sea capaz de ver lo que esta primera persona percibe y observa. La razón reside en que esta instancia narrativa resulta verosímil en su labor de observar más que el narrador en tercera persona omnisciente; es decir, el relato autobiográfico transmite una información al lector que le resulta creíble porque procede de una fuente que solamente es capaz de ver lo que tiene al alcance de sus ojos; por el contrario, el narrador omnisciente posee una amplitud de campo de visión tal que el volumen de información que transmite resulta increíble puesto que este es inalcanzable para un ser humano. Siempre y cuando la primera persona no se exceda en sus competencias, es un preciado argumento e incentivo para el lector y para su compromiso como instancia que ve, ya que este y el narrador perciben la realidad de la misma manera: solo ven lo que sus ojos visualizan. En las memorias de Mc. Lower, *-Jack, el destripador*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, el uso de esta primera persona narrativa es fundamental para conseguir los efectos visualizadores.

Por otro lado, la elección de este tipo de foco hace posible que el lector atienda únicamente a unos datos concretos, evitándose así una dispersión de estímulos que podría dar fin al efecto que se persigue.

### 3.1.1.9 *El valor de los topónimos*

La toponimia es fundamental para conseguir el efecto analizado. Los nombres propios de lugares ayudan a visualizar los referentes por su enorme poder de concreción y por su notable naturaleza individualizadora. Crean un polo de referencia que atrae sobre sí la atención del receptor. En *Jack, el destripador* se realiza la descripción del barrio donde tienen lugar los asesinatos recurriendo a la toponimia con la intención de trazar un magnífico cuadro de claros efectos visuales; nombres como “Whitechapel”, “el Canal del Regente”, etc., seleccionan referentes concretos e individuales que hacen posible la representación visual.

Sin embargo, una descripción de semejantes características puede no resultar significativa para ciertos lectores que desconocen estos lugares londinenses. La ausencia de una experiencia visual *a priori* puede hacer difícil la evocación de esta toponimia a través de representaciones mentales. No obstante, dichas representaciones se suelen producir incluso en aquellos casos donde no hay ninguna *huella* visual previa en la mente del lector. Eso sí: es necesario que en estos casos el texto se las ingenie para hacer que el receptor vea lo que nunca ha visto.

Algunas de las estrategias o procedimientos con que cuenta la estrategia textual con el fin de subsanar ese vacío de imágenes que se observa en algunos lectores se pueden rastrear en las descripciones que el narrador realiza en esta novela corta sobre el barrio del destripador. Una de ellas consiste en hacer ver el bullicio de estas calles londinenses

recurriendo a la descripción y a la puesta en escena de experiencias que el lector ha vivido en algún momento de su vida haya o no estado en Londres; véase cómo se describe el ambiente diurno y el nocturno:

Bucks Row es una callejuela situada en el corazón de Whitechapel, barrio de Londres, habitado por gentes pobres, comerciantes modestos, marineros, mujeres del arroyo y obreros. [...]. Un ancho bulvar, Whitechapel Road, divide el barrio en dos partes, y de día, este bulvar se convierte en mercado ambulante y en principal arteria de aquel organismo trabajador y populoso. De noche, Whitechapel parece entregado exclusivamente al amor tarifado y al alcohol. Las masas obreras que lo habitan duermen a aquellas horas, acopiando fuerzas para el trabajo de la jornada siguiente, y las mujeres fáciles y los borrachos sientan su imperio en las calles (Jardiel 1998: 128-129).

Aquí, en esta descripción, se actualizan tanto los *cuadros comunes* (Eco 2000: 113-116) como los *intertextuales* (Eco 2000: 116-120) con el fin de asegurar el éxito de la experiencia. Es decir, se ponen en marcha todos los conocimientos que le van a permitir al receptor ver los motivos que integran estas descripciones. Los *cuadros comunes* le suministran una información valiosa en la que se articula todo lo referente al conocimiento previo que un lector de un nivel cultural medio posee acerca del modo de vida de la sociedad urbana. Además, los *cuadros intertextuales* desempeñan una función no menos relevante en esta tarea de actualizar la competencia del lector: el *cuadro intertextual* permite poner a disposición del lector que no conoce Londres todo un arsenal de información acerca de estas calles y barrios extraído de la literatura inglesa con un poder de seducción tal que predispone y prepara el ánimo del receptor induciéndolo a visualizar una serie de experiencias que, a pesar de no disponer de un contacto visual previo, está presente en su competencia literaria.

En *Inglaterra, la romántica y lluviosa*, de *Tres viajes relámpagos por Europa*, la presencia de topónimos es desbordante: “Pasamos por el mercado de Covent Garden, por Oxford Street, por Piccadilly” (Jardiel 2001b: 184).

Con mayor interés visual se reciben topónimos como nombres de calles, lugares conocidos, etc., que integran la *geografía* de la ciudad de Madrid; el conocimiento, aunque no sea directo, de tales topónimos es esencial para la visualización; así sucede en *El domador y los dos ancianos -Ventanilla de cuentos corrientes-*: “Figuraos que yo también paseaba por la calle de Alfonso XII (acera del Retiro)” (Jardiel 2001b: 219).

#### 3.1.1.10. *El humor*

Hay procedimientos humorísticos generadores de hilaridad que seducen al lector para que *vea*. Ello es evidente por el hecho de que si el efecto hilarante se produce -como así es- se debe a que el lector ha visto algo de lo que hay que reírse. En efecto: la risa y la visualización del motivo caminan estrechamente unidas. En el relato *La sencillez fragante -Novelas cortas-* la presentación de Morales se hace bajo la acción de un efecto cómico cuya operatividad se produce por el efecto visual que genera en el lector: “Así que entró en la biblioteca, donde Gabriel escribía, Morales fue a hundirse en un sillón, que le recibió

como si se lo tragara, dejándole fuera las piernas, la cabeza y los brazos. Estos quedaron colgando y la cabeza se abatió sobre el pecho” (Jardiel 1998: 152).

*Celuloides rancios* ofrece una gama de motivos humorísticos que captan la atención del lector. He aquí algunos ejemplos.

De *Emma, la pobre rica*:

“Emma se ha enamorado del médico del pueblo, Harold Tilbury, el cual disfruta de las narices más largas de América” (Jardiel 1998: 284).

De *El amor de una secretaria*:

“Connie, su secretaria, a la cual podéis ver con sus seis kilos de pelo sobre la frente” (Jardiel 1998: 298).

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“Mientras tanto, el anciano duque, que tiene un gran espíritu democrático, muere en mangas de camisa” (Jardiel 1998: 301).

“El guarda infame, al oírle, cae entonces en la cuenta de lo sucedido, y un chispazo de ambición y de estrabismo fulge en sus dos ojos, francamente negros” (Jardiel 1998: 303).

En la descripción del lugar de los crímenes, en *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-*, se incluyen algunos motivos cómicos que captan la atención del lector y que lo invitan a visualizar los elementos que componen la apariencia del castillo: “Minutos después nos hallábamos ante la mole azulada del castillo de Hull. Era tan marcadamente medieval que casi hacía daño a la vista. [...]. La yedra jugaba con los líquenes a los escalatorres” (Jardiel 1998: 203)<sup>116</sup>. Más adelante, una descripción cómica del cielo escocés permite visualizarlo en todo su esplendor: “Y el cielo ofrecía ese aspecto luminoso y oscuro, a cuadros, tan genuinamente escocés” (Jardiel 1998: 209).

El humor también está presente en la siguiente descripción que realiza el autor sobre el hombre primitivo: “El hombre primitivo es más feo que peinarse con un rastrillo” -*Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura, de Charlas de radio* (Jardiel 1998: 469)-.

En la siguiente descripción humorística y sorprendente del rostro de Holmes la llamada de atención que se produce es tan violenta que permite visualizar los aspectos de la anatomía del detective descritos: “Alcé la vista y distinguí un rostro noble, severo y anguloso; unos labios delgados; unas cejas de arcos bizantinos” -*Prólogo, de Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b: 87)-. También a esta misma serie pertenece el ejemplo que a continuación se reproduce; en él el humor y la comicidad que se derivan

---

<sup>116</sup>Este pasaje es reproducido de forma muy similar en la otra versión de esta novela corta que está inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 141).

del motivo presentado de forma inverosímil constituyen dos mecanismos de seducción que no se pueden obviar y que invitan al lector a ver:

En sentido inverso al nuestro avanzaba rápidamente otro tren, y agarrado al tope del último furgón, y en volandas, iba un hombre -*El hombre de la barba azul marino* (Jardiel 2001b: 99).

También resulta cómica la acción que se relata en el siguiente pasaje y además su visualización es determinante para que se actualice la risa: “-Eso es- aprobó Craig con un golpe de tos que le obligó a comerse el puro que estaba fumando” -*La momia analfabeta de “Craig Museum”*, de *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b: 107)-.

La aparición de un personaje en escena sentado en la chimenea de una locomotora sorprende al lector y lo invita a reírse a consecuencia de la imagen que se ha formado en su mente. Así ocurre en *El correo de Baltimore*, de *Cinematógrafo*: “Y sentado en la chimenea de aquella locomotora, venía Elías Jentroph, el presidente del Consejo de Administración de la Compañía” (Jardiel 2001b: 196).

#### 3.1.1.11. *El léxico con claros acentos visuales*

El recurrir a un vocabulario cuya semántica gira en torno al mundo del color es una invitación a que el lector visualice los motivos que se le presentan en una descripción. Véanse los motivos cromáticos que se despliegan en el siguiente pasaje que aparece en la novela *La sencillez fragante* -*Novelas cortas*-:

Fue un revoloteo por España y por Francia, que acabó en Italia, como se había planeado. Pero un revoloteo multicolor y apasionado, porque seguimos la línea mediterránea embriagados de luz, de azul cobalto y de verde veronés. Alicante... Valencia... Recostadas indolentemente en la orilla que mira a Oriente, con sus palmeras vigilantes y sus bolas de oro colgando de los naranjos... La Nao, Jávea, Denia, Almazora, cubiertas aún con sus jaiques, preparaban la retina absorta para la orgía de colores y de cabrillos de sol que eran Cabo Blanco o Punta Grosa, en las Baleares (Jardiel 1998: 156-157).

#### 3.1.1.12. *La metonimia y su naturaleza visual*

La metonimia explica una realidad con un nombre cuyo referente, en un principio, guarda una relación de contigüidad o de proximidad con el referente designado de forma figurada. La comprensión de una metonimia pasa previamente por una visualización de los referentes que entran en juego en su elaboración. Por esta razón, un texto metonímico es un discurso que posee un gran poder de convocatoria visual puesto que su éxito depende de si ha sido posible la movilización del lector para que vea lo que hay que ver.

Por otro lado, la metonimia se presenta como un magnífico procedimiento que facilita la visualización, puesto que el motivo al que se apunta se presenta reducido a una nota característica que lo describe y delimita, sin perderse en la consideración de otros rasgos definidores cuya actualización produciría la presencia de numerosos estímulos que harían difícil la visión.

Jardiel ofrece una infinidad de pasajes donde la metonimia asume un protagonismo indiscutible. En *Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998) hay una abundante presencia de ejemplos.

#### 3.1.1.13. *Los dibujos*

Algo que sorprende al lector de Jardiel es la presencia de dibujos que se insertan en el texto y que forman parte de su manifestación lineal. Se trata de signos que traducen visualmente lo que el discurso lingüístico desarrolla a través de su recorrido, estableciendo relaciones de simbiosis entre estos dos códigos que generan una redundancia informativa. A ningún lector se le escapa la enorme capacidad de seducción que el dibujo posee; este consigue, mejor que el texto, que el lector vea. Jardiel, que no era ajeno al poder que la imagen ejerce, aprovecha el gran interés que esta provoca en los destinatarios de sus páginas para lograr disminuir la distancia entre el texto y el lector<sup>117</sup>. Hay muchos ejemplos en *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b).

#### 3.1.1.14. *Apelar a la competencia visual del lector*

El texto, con el fin de *hacer ver* un determinado motivo, puede recurrir a la actualización de la memoria visual del lector. Este se ve obligado a mantener en suspenso la lectura mientras *se pasea* por su particular galería de imágenes en busca de aquella -o aquellas- que el texto intenta actualizar. En *La puerta franqueada -Novelas cortas-* para hacer ver cómo es el cabello de la difunta esposa de Héctor, el texto incorpora la referencia visual de un motivo pictórico de Tiépolo: “Supe después que tenía treinta, pero nunca lo habría calculado al contemplar aquel cabello en bucles, de un rubio de ángel de Tiépolo” (Jardiel 1998: 181).

El recurrir a la presentación de decorados presentes en la vida cotidiana -característica que se convierte en rasgo definitorio de los cuentos de Jardiel (François 2007: s.p.)- es un procedimiento que ayuda a actualizar la competencia visual del lector que acabará viendo.

---

<sup>117</sup>Esta bien puede ser una de las funciones aplicables a los dibujos. “Los dibujos y todo el conjunto de grafismos responden a diversas intenciones del autor y pueden ser interpretados de diverso modo: como elementos de escenario, como primeros planos cinematográficos, como representaciones surrealistas, siempre con la intención de ofrecer al lector una nueva vía de humor, una distinta modalidad de lenguaje directo sumamente expresivo” (Roberto Pérez 1999: 51). En cuanto al contexto, hay que afirmar que “el mundo de la imagen se fue imponiendo en la década de los 20, y Jardiel no fue inmune a la magia que irradiaba; buena prueba de ello fueron sus dos viajes a Nueva York. No cabe duda de que el dibujo expresa, en muchos casos, una idea con mayor impacto o con más rapidez o de modo más completo” (Roberto Pérez 1997: 50). Por su parte, Alemany (1988: 44-45) reflexiona acerca del alcance que los dibujos y cualquier otra innovación gráfica ofrecen en la novelística de Jardiel para concluir que, sin menoscabo de su carácter renovador, este tipo de estrategias provocan risa.



Dentro de esta competencia juega un papel importantísimo la escenografía del teatro de la época. El planteamiento de determinados pasajes narrativos siguiendo el modelo del teatro burgués -tradición a la cual se adscribe la obra dramática de Jardiel (Bobes 1993a: 157; Oliva 1993: 199)- permite la visualización de lo contado, puesto que con el uso de esta estrategia se actualiza el conocimiento visual que sobre la escena de la época posee el lector. Hay pasajes de Jardiel que obedecen al planteamiento estándar bajo el cual se presenta la comedia burguesa. La acción, en principio, se desarrolla en el interior de una vivienda acomodada no exenta de cierto lujo, normalmente un saloncito donde se recibe a las visitas; los personajes son refinados y pertenecen a la burguesía y en muchas ocasiones se limitan a hablar, a conversar, dando paso más tarde al desarrollo de la acción bien a consecuencia de un cambio en el planteamiento de la trama o bien a consecuencia de la narración de una historia que en boca de un personaje sitúa la acción en otro tiempo y en otro espacio, abandonando momentáneamente la escenografía de partida. Este planteamiento trae a la memoria del lector el comienzo de alguna que otra comedia que ya forma parte de su competencia visual, de su enciclopedia de imágenes, necesarias ambas para que se produzca la visualización que el autor desea.

Como ejemplo, he aquí algunos pasajes de la novela corta *La sencillez fragante*. -*Novelas cortas*-. El comienzo, que es abrupto y sin preámbulos, sitúa al lector ante los dos protagonistas; junto a ellos, un criado que le da un sabor de comedia burguesa a este inicio:

Cuando se abrió la puerta, Ernesto entró rápidamente. Traía los ojos entelados, la boca sumida y el ceño adusto.

El criado le despojó de la bufanda de seda y del abrigo de pieles sin pronunciar una frase. Colocó ambas prendas en su antebrazo izquierdo y lo dejó doblado para que soportase el bastón; en seguida, con la mano izquierda también, recogió el sombrero, y, en su interior, los guantes (Jardiel 1998: 151).

Esta pausa descriptiva le permite al autor el trazado de la geografía social en la que se inscribe el personaje a través de sus prendas: la burguesía acomodada.

Tras entregar sus prendas al criado, Ernesto se adentra en la vivienda de su amigo, vivienda descrita como “suntuosa casa” (Jardiel 1998: 151). Pues bien, el desarrollo de la historia –para el cual se recurre al artificio del relato en el relato– se inscribe en la biblioteca, lugar donde los personajes dialogan y espacio que enmarca el relato de Gabriel: “Así que entró en la biblioteca, donde Gabriel escribía, Morales fue a hundirse en un sillón” (Jardiel 1998: 152).

El comienzo de *La puerta franqueada* -*Novelas cortas*- también trae recuerdos e imágenes de la escenografía del teatro de la época. Un matrimonio y un amigo de la familia dialogan antes de salir a la calle en busca de diversión. Los tres pertenecen a la burguesía acomodada. El diálogo -muy dramático, por cierto, por la presencia del estilo directo- se desarrolla en el interior de la vivienda del matrimonio. A través de algunas descripciones, el lector visualiza el lujo del que disfrutaban los propietarios del espacio en

que se enmarca la acción: “Y Sofia se levantó graciosamente y fue a dejarse caer en la gran otomana que se extendía junto a la puerta del saloncito” (Jardiel 1998: 168).

Algo similar sucede en el siguiente fragmento, en el que se realiza la descripción de un campo de batalla tras el enfrentamiento entre tropas hostiles. Dicho pasaje se encuentra inserto en *Utilidad de las guerras -Charlas de radio-*. Con el fin de lograr la visualización de los motivos descritos, la instancia que describe semejante cuadro pleno de violencia y destrucción recurre a la iconografía que diversos soportes discursivos han dejado en la retina del receptor sobre las guerras; estas imágenes se actualizan en la siguiente descripción, permitiendo que el lector *vea* y haciendo posible que el texto logre *hacer ver*:

Ya ha acabado la batalla. Ahora amanece sobre el campo, lleno de heridos. Hay una luz lívida, todo es gris; las últimas negruras de la noche forcejean con las claridades del alba; la atmósfera está enrarecida por los obuses y los gases asfixiantes; cientos de heridos se arrastran por el suelo... (Jardiel 1998: 466).

No son necesarias más palabras para completar el horror presente y vivo tras la batalla. Esa suspensión al final de la descripción indica que las atrocidades son de tal magnitud que es preferible silenciarlas: la imaginación suple lo que el texto calla; el ojo del lector *ve* los horrores que se silencian puesto que la compasión ha envuelto su mirada. El juego de luces es también una llamada de atención al receptor para seducir su capacidad visual.

Las imágenes del cine de la época quedan incorporadas a la competencia visual del lector permitiéndole, gracias a su actualización, que *vea*. Para ello, el texto de Jardiel debe estar plagado de ecos cinematográficos. Por ejemplo, en la siguiente escena, a la que considera Galindo (1996: 419) “cómica escena con indudables resonancias de los *gags* del cine mudo”, el lector se encuentra con una narración que trae a su memoria las imágenes a que le tiene acostumbrado el cine de la época<sup>118</sup>. La escena pertenece a *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-*<sup>119</sup>:

Sería ocioso añadir que, cumpliendo fielmente las órdenes de Sherlock Holmes, recorrí las veintiséis toesas que me separaban de la casa del detective, las cuales resultaron ser exactamente veintisiete kilómetros y medio; y como las recorrí a pie y

---

<sup>118</sup>Para ver las relaciones que existen entre el cine y el espíritu de vanguardia muy en boga en la obra de Jardiel es interesante consultar Lukács (1989: 71-76). En este trabajo se abordan algunas ideas interesantes acerca de la apuesta que realizan el cine y la vanguardia por la irrealidad, el infantilismo y el futurismo (Lukács 1989: 74). También se señala que el cine y el teatro son dos lenguajes diferentes y que no hay que adoptar la óptica de que el cine sea un teatro en franca superación de sí mismo (Lukács 1989: 71).

<sup>119</sup> Sobre el conocimiento de que dispone Jardiel de estos *gags* también se pronuncia Cuevas (1993: 8).

provisto de las dos pesas, aun será más ocioso añadir que llegué jadeando a 57, Baker Street (Jardiel 1998: 193)<sup>120</sup>.

François (2007: s.p.) destaca una serie de referencias cinematográficas presentes en algunos pasajes de los relatos que integran la serie *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b). Ecos de Chaplin, el Gordo y el Flaco, Buster Keaton, entre otros, actualizan la competencia visual de los lectores, para quienes, de esta forma, resulta más fácil la visualización de determinadas escenas: la descripción de unos borrachos que van de cabaret en cabaret, tambaleándose y caminando a trompicones -*La recepción de los tres Reyes Magos*-; la historia del chófer que destroza todo lo que se le pone delante de su coche -*El chófer nuevo*-, etc. También la caracterización de ciertos personajes debe mucho -según François- al cine de la época y a su presentación del actor cómico. La indiferencia del personaje ante lo que presencia se inspira en la naturaleza anímica de los actores de la época. Por ejemplo, es destacable la insensibilidad con la que actúan los personajes del cuento *La Universidad de Herby o los encantos de la democracia - Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-, donde todo continúa igual después de las palizas que se propinan los personajes.

En *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b), se incluye algún que otro ejemplo ilustrativo que hace evidente la deuda que algunas escenas visualizables de Jardiel contraen con el cine de su época. Por ejemplo, hablando sobre la exagerada gesticulación de Contricanis a consecuencia de su condición de mudo<sup>121</sup>, Olarte señala que el cine no sonoro de su época está presente en la gestación de muchas escenas<sup>122</sup>; de esta forma “lo que se plantea es una sustitución de códigos que remite al cine mudo con la exagerada gesticulación de los actores para expresar sus estados de ánimo” (Olarte 1993: 291). Y no sería desacertado pensar que además del cine, la viñeta y el chiste gráfico fuesen también objetos de actualización, pues es cierto y evidente, tal y como señala Olarte (1993: 297), que algunas escenas remiten al mundo gráfico de entonces: “El naufragio es inevitable y al amanecer cuarenta y siete tripulantes y dos músicos [...] navegaban a la deriva encima de un tonel, nuevo rasgo que por ser imposible sí permite, por ejemplo, su plasmación gráfica en un chiste o viñeta”.

Hasta aquí se ha analizado de qué procedimientos se sirve la estrategia textual para conseguir que el lector *vea*. De esta forma, se consigue que la labor de este se centre

---

<sup>120</sup>Este pasaje es reproducido, con alguna ligera variante, en la otra versión de esta novela que se encuentra inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 130).

<sup>121</sup>Este personaje también aparece en la versión de *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel: s.f.a).

<sup>122</sup>Sin embargo, Olarte, al igual que otros comentaristas, no atribuye esta presencia de lo visual en Jardiel al deseo de facilitar la visualización de ciertas escenas con el propósito de acercar el texto al lector.

en la decodificación de imágenes. Sin embargo, se anunciaba más arriba que la solución más original en este proceso de renovar la percepción se apreciaba en cómo la estrategia textual se servía del lenguaje cinematográfico con el fin de escamotear la realidad y presentársela al receptor bajo la apariencia de una película. A partir de este momento, se estudiarán los mecanismos empleados para ofrecerle al receptor una narración que se asemeja al discurso fílmico.

### 3.1.1.15. *La instancia narrativa ha de asumir las funciones de la cámara*

3.1.1.15.1. *Lo inmediato de la imagen y sus efectos.* El narrador, en primer lugar, ha de presentar los hechos, los acontecimientos, de forma inmediata; es decir, los motivos han de aparecer ante el lector dotados de la inmediatez con que se presentan las imágenes cinematográficas recogidas por una cámara. Por esta razón, en los relatos que integran la serie *Celuloides rancios* (Jardiel 1998)<sup>123</sup> se utiliza el presente de indicativo, debido a lo inmediato de su referencia:

Efectivamente, el drama empieza en el momento en que la hermosa y rica Emma, sobrina de un juez de paz que se hizo rico durante la guerra, se halla enferma no se sabe de qué. Su tío y su prima deciden trasladarla al campo -*Emma, la pobre rica* (Jardiel 1998: 283)-.

Por la ventanilla asoma el jefe del tren. El drama se huele ya distintamente. Los feroces bandidos, después de arrimarle un estacazo al telegrafista, se lanzan sobre él y lo atan [...]. Los bandidos se van. Y el tren los sigue -*Los ex presos y el expreso* (Jardiel 1998: 287)-.

Helena, que lleva por sombrero la pantalla de una lámpara de gabinete, aparece, trayéndoles a sus sobrinitos un plátano y una manzana. En el cuarto de al lado vive Emiliano, el bombero heroico; Helena, todo hay que decirlo, se gana la vida como segunda tiple. A pesar de lo cual sabe cantar y tocar el piano. A sus sobrinitos les gusta oír la tocar: tienen la incultura musical propia de la infancia -*Cuando los bomberos aman* (Jardiel 1998: 291)-.

Tamara, la noble hija, reúne sus últimos *kopeks* y se los da al *papuka*, nombre que reciben los padres en Rusia, claro, el cual parte tropezando en las paredes de angustia.

Dos días después. Tamara aguarda a que pase un coche para poder cruzar el camino -*Ruskaia Gunai Zominovitz* (Jardiel 1998: 295)-.

Alguien llega, y, por su parte, Connie se pone muy contenta, porque cree que les traen los dichosos trece dólares -*El amor de una secretaria* (Jardiel 1998: 298)-.

---

<sup>123</sup> Hay que recordar que estos relatos son comentarios que se superponen al visionado de unas películas antiguas. La relación imagen/palabra es tan estrecha que la segunda traduce más o menos fielmente la primera. De esta forma, al ser leídos sin el acompañamiento de la imagen estos *Celuloides rancios*, la palabra conserva su valor visual permitiéndole al lector *ver* una película.

Un criado avisa a Felipe Augusto que su padre le llama, y él, que es un buen hijo, sale zumbando escaleras arriba -*El calvario de un hermano gemelo* (Jardiel 1998: 301)-.

La inmediatez con que el presente de indicativo sitúa la acción significada es similar a la capacidad que ofrecen ciertos adverbios para disponer los motivos ante los ojos del lector. Expresiones como *aquí*, *ahora*, etc., implican un valor actualizador de motivos muy útil y adecuado para el fin que se persigue. He aquí algunos ejemplos ilustrativos.

De *Emma, la pobre rica*, son los siguientes fragmentos, en los que se marca en cursiva el ejemplo:

“Y *aquí*, en esta casa de campo, es donde va a empezar el tremendo lío” (Jardiel 1998: 284).

“Emma vuelve al campo a reponerse; en ferrocarriles le hacen ya precios especiales. *Ahora* le acompaña su prima; junto con la doncella fatal” (Jardiel 1998: 285).

“Entretanto, la doncella fatal se enzarza *ya* francamente con Emma. Empieza el match. *Ya* le trabaja la garganta y el pelo” (Jardiel 1998: 286).

*Cuando los bomberos aman* ofrece el siguiente pasaje:

“Ve el incendio. Llama nerviosamente a sus compañeros de la tercera brigada... *Ya* está llamando. ¡Ah! ¡*Ahí* los tenéis!” (Jardiel 1998: 293).

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“*Allí* mismo, el gemelo loco le estrangula con destreza maravillosa” (Jardiel 1998: 302).

Los adverbios de lugar y de tiempo, debido a su naturaleza semántica, asumen un valor que actualiza ante los ojos del receptor las acciones y los motivos que presentan. Lo enunciado aparece, de esta manera, muy cercano. Con esto, los motivos designados parecen surgir y nacer con su enunciación.

Ciertas *declaraciones del narrador* que aparecen diseminadas a lo largo de su discurso son otro medio de conseguir el efecto estudiado. A través de esas intervenciones emotivas, esta instancia expresa sus sentimientos, sus emociones, sus miedos, etc., ante lo que cuenta. A todo este material que singulariza el hablar del narrador no le es ajena la presencia de una cierta dosis de espontaneidad que se deriva de una respuesta impulsiva que este emite en determinadas ocasiones y ante determinados motivos y a la que no le acompaña ningún proceso reflexivo. Estas declaraciones ofrecen la frescura propia de lo irracional. Lo espontáneo y la celeridad de estas declaraciones impregnan el contexto donde se insertan de esa atracción por lo inmediato.

He aquí algunos ejemplos.

De *Emma, la pobre rica*:

“¿Emma casada? Sí; Emma casada con Jacobo. ¿Qué va a ser de ella? ¿Y del doctor? ¿Y del dinero de ella, que es lo más grave?” (Jardiel 1998: 284).

“¡Alto, Jacobo! No bebas. ¡No bebas, Jacobo!” ¡Maldición!” (Jardiel 1998: 285).

*De Los ex presos y el expreso:*

“Pero estos pesan más que la llave. ¡Pobre hombre! Ha muerto en el cumplimiento del deber, y tapándose la cara con el brazo derecho, como mueren en el mundo los héroes” (Jardiel 1998: 288).

“Por el contrario, suben a la locomotora bigotes y revólveres en ristre, y le hacen frente al fogonero, que es de Filadelfia y se llama Tommy. ¡Desventurado fogonero!” (Jardiel 1998: 288).

*De Cuando los bomberos aman:*

“El empresario se marcha pronunciando palabras que no queremos traducir. ¡Infeliz Helena!” (Jardiel 1998: 292).

“El heroico bombero, ahora que hay fuego, se marcha. ¡La que se ha armado, Dios mío!” (Jardiel 1998: 293).

*De Rускаia Gunai Zominovitz:*

“¡Este peludo va a acabar deportado!” (Jardiel 1998: 296).

*De El amor de una secretaria:*

“El Banco está cerrado, y por trece dólares no se abre ningún Banco del mundo. Pero... ¡maldición!” (Jardiel 1998: 299).

“¡Y Connie va a volver de un momento a otro!” (Jardiel 1998: 300).

*De El calvario de un hermano gemelo:*

“Vas a ver cómo te pago...”, ruge el loco. ¡¡Qüin!! ¡Qué espanto!” (Jardiel 1998: 302).

“¡Ahora sí que tiene interés el drama!” (Jardiel 1998: 303).

El narrador renuncia a elaborar un estilo lingüístico bello y primoroso puesto que no es el adecuado a la instrucción que dicta la estrategia textual: el relato de imágenes. El narrador crea un producto en el que el lector no encuentra un discurso de palabras, sino de imágenes. Este estilo seco y directo es consecuencia de lo inmediato de la imagen; la necesidad de plasmarla rápidamente impide un proceso de reflexión que conduciría a la elaboración de un estilo más cuidado. El engarce de las imágenes no hace posible ese proceso de creación.

Seco y directo son los dos adjetivos con los que se puede calificar el estilo que preside estos relatos. Los procedimientos que contribuyen a crear ese clima de pobreza estilística son los que se detallan a continuación:

- a) El empleo de la oración simple y de la coordinación copulativa.
- b) El uso de la frase.
- c) La brevedad oracional.

- d) Inserción de adverbios poco elegantes.
- e) Incorporación de expresiones vulgares.
- f) Empleo abundante de las conjunciones *y*, *pero*.

*La oración simple y la coordinación copulativa* son agentes estilísticos que le confieren al tejido textual una innegable sencillez muy alejada de aquellos otros productos verbales que persiguen la elaboración de un estilo de gran complejidad. Ambos procedimientos presentan una forma de concatenar periodos discursivos caracterizados todos ellos por una notable ausencia de relaciones lógicas explícitamente detalladas a través de unos determinados nexos que, por su semántica, precisan la coherencia lógica entre proposiciones. Este proceder se asemeja a la narración fílmica donde las imágenes se concatenan unas a otras sin la presencia de ciertos marcadores que hagan explícitas las relaciones lógicas que cohesionan las unidades discursivas.

Del relato *Los ex presos y el expreso* se extraen los siguientes fragmentos:

“Estamos en la caseta de un telegrafista ferroviario” (Jardiel 1998: 287).

“Por la ventanilla asoma el jefe del tren. El drama se huele ya distintamente” (Jardiel 1998: 287).

De *Cuando los bomberos aman*:

“Continúan las evoluciones” (Jardiel 1998: 292).

“Mc. Gurk vuelve a la carga. El heroico bombero interviene contundentemente” (Jardiel 1998: 292).

De *Ruskaia Gunai Zominovitz*:

“Feodoro le dice cinco cosillas a Tamara, y le pone el taxi a su disposición” (Jardiel 1998: 295-296).

De *El amor de una secretaria*:

“¡Y Connie va a volver de un momento a otro! Ya está aquí” (Jardiel 1998: 300).

“Pero alguien llega nuevamente” (Jardiel 1998: 300).

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“Allí mismo, el gemelo loco le estrangula con destreza maravillosa. ¡Se acabó! ¡Ah! Aquí está el guarda. El loco tiene una idea acuática” (Jardiel 1998: 302).

*El uso de la frase* es otro procedimiento destinado a conferirle sencillez al discurso narrativo. La brevedad que ostenta dicha estructura y la total ausencia de cualquier tipo de forma verbal dotan a los textos analizados de una cierta simplicidad que los sitúa al margen de cualquier codificación literaria.

Por otro lado, esta especial manera de narrar a través del empleo de la frase se acerca bastante al modo como se desarrolla el discurso fílmico. Este enunciado evoca en la mente del lector los planos en que se divide una película cinematográfica; la yuxtaposición rápida de frases recuerda la concatenación de aquellos y lo inmediato en la

narración de aquellas hace pensar en cómo la imagen se desarrolla ante el espectador de forma instantánea.

De *Los ex presos y el expreso*:

“Sábado por la noche. Gran baile en todo el Far-West” (Jardiel 1998: 289).

“Demostración de zapateado con contrapunto de tiros a la suela derecha. Minué con *allegretto*, rigodón a la *financière* y lanceros sin cascos” (Jardiel 1998: 289).

De *Cuando los bomberos aman*:

“Coro de soldados del ejército ruso antes de Lenin” (Jardiel 1998: 292).

“Disgusto, frases gruesas en inglés, etc.” (Jardiel 1998: 292).

De *Ruskaia Gunai Zominovitz*:

“Dos días después” (Jardiel 1998: 295).

De *El amor de una secretaria*:

“Seis. Siete. Ocho. Nueve. Diez” (Jardiel 1998: 299).

“¡Atención! ¡¡Ya!!” (Jardiel 1998: 300).

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“Y otra vista, de un manicomio del Estado de Francia” (Jardiel 1998: 302).

*La brevedad oracional* que se observa en algunos fragmentos de los discursos que se analizan contribuye también a acentuar más el carácter sencillo del estilo y esa voluntad de renunciar a la elaboración de un producto literario adornado y ornamentado. La escasa complejidad que ofrece este tipo oracional facilita con creces la tarea receptiva. Los ejemplos ilustrativos son muy variados; se ofrece a continuación una selección de los mismos.

De *Los ex presos y el expreso*:

“Son felices” (Jardiel 1998: 289).

“Uno de los bandidos cae. Naturalmente, es el reumático” (Jardiel 1998: 289).

De *Cuando los bomberos aman*:

“Caen mujeres. Caen paredes. Caen objetos” (Jardiel 1998: 293).

De *El amor de una secretaria*:

“El canalla va a actuar” (Jardiel 1998: 300).

“Son unos hachas” (Jardiel 1998: 300).

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“A la izquierda se halla Bernabé, treinta y siete años” (Jardiel 1998: 301).

“Se llevan al loco al manicomio” (Jardiel 1998: 302).



*La inserción de adverbios poco elegantes* es un momento más en el proceso que se describe. El gran desacierto que se advierte en la elección de tales expresiones es un síntoma más que refuerza la instrucción de lectura que la estrategia textual ha elaborado para este contexto: el lector no se encuentra ante un discurso literario, sino ante una narración de imágenes.

*El amor de una secretaria* ofrece al lector los adverbios *entonces* y *luego*, que carecen de la frescura y de la gracia que han de existir en un discurso literario. La incorporación de ambos adverbios añade una connotación pedestre a los fragmentos donde se insertan:

“Míster Charley, entonces se dedica a estudiar la manera de sacarle a la secretaria medio dólar que necesita para el almuerzo. Pero fracasa horriblemente” (Jardiel 1998: 298-299).

Con su abrigo de piel de indio comanche puesto, Charley parte. “Llévese este revólver, por si acaso”, le dice Connie, que tiene una imaginación excesiva. Pero Charley lo rechaza. “Quédese usted”, la aconseja, explicándole que si no cobran los trece dólares, les hará falta a los dos. Luego, de paso por el despacho, recoge su cédula de la caja y se larga (Jardiel 1998: 299).

*Las expresiones vulgares* que en algunas ocasiones se encuentran insertas a lo largo de determinados fragmentos discursivos desempeñan la misma función que la llevada a cabo por la incorporación de los adverbios antes mencionados. El discurso se ve desprovisto de cualquier primor literario como consecuencia de la inclusión de este tipo de expresiones cuya codificación se realiza al margen de lo poético.

De *El calvario de un hermano gemelo*:

“Un criado avisa a Felipe Augusto que su padre le llama, y él, que es un buen hijo, sale zumbando escaleras arriba” (Jardiel 1998: 301).

De *El amor de una secretaria*:

“Son unos hachas” (Jardiel 1998: 300).

“y se larga” (Jardiel 1998: 299).

*La repetición de la misma conjunción* es un síntoma de pobreza estilística. En algunos pasajes, la reiteración de las conjunciones *y/pero* se hace tan evidente que su uso abusivo llama la atención del lector y hace saltar la alarma de que este se encuentra ante unos textos cuya descodificación ha de realizarse según unos parámetros distintos y diferentes a los utilizados en la tarea descodificadora de un pasaje plenamente literario.

En *El calvario de un hermano gemelo* el lector se encuentra ante el siguiente pasaje, donde se reiteran estas conjunciones que aproximan el fragmento en cuestión a las narraciones infantiles:

Y entretanto, el guarda sube como una cometa. El loco coge a su hermano y lo arroja por la ventana, la cual da a un lago, porque para algo se construyen siempre sobre un lago las ventanas de los castillos de Francia. Pero el guarda le ha visto. Y el crimen no quedará impune, ya lo verán ustedes. Bernabé murmura: “Ahora el duque soy yo, y

va a ocurrir... lo que yo me sé.” Pero he aquí que aparece Carlota, la pobre Carlota, que se va a armar un lío tremendo confundiendo al hermano loco con su prometido. Sin embargo... Sin embargo: parece que duda. ¿Qué ve en los ojos de él, aparte de dos docenas de pestañas? Bernabé insiste. Ella sigue dudando, y se defiende: “¡Déjame! Antes de nuestra boda, no quiero. Soy una muchacha honesta.” Y parte. Pero Bernabé no pierde las esperanzas (Jardiel 1998: 302-303).

3.1.1.15.2. *Los planos cinematográficos.* En segundo lugar, el narrador elabora descripciones de acuerdo con los planos cinematográficos. De hecho, el lector se encuentra con descripciones similares a los planos generales, de conjunto y primeros planos que le recuerdan y actualizan en su memoria visual las imágenes del cine de la época. En este sentido, la presencia de deícticos que sitúan espacialmente los sustantivos atendiendo al grado de cercanía o lejanía que mantienen con el narrador los referentes señalados, es vital para asegurar la ilusión de cambio y juego de planos.

3.1.1.15.3. *La elipsis.* En tercer lugar, el narrador cuenta el desarrollo de los acontecimientos recurriendo a la *elipsis* -o supresión de fragmentos de la historia (Pozuelo 1994: 264)-. Hay secuencias que no se narran pero que pueden ser actualizadas en un intento de aproximar esta narración con omisiones al relato también discontinuo del cine.

3.1.1.15.4. *El primer plano y el análisis de la intimidad.* En cuarto y último lugar, el narrador, al igual que la cámara en los primeros planos, desentraña los pensamientos íntimos de los personajes. En esta forma de abordar los pensamientos callados de los personajes se observa la presencia de una licencia de la que hace uso el narrador: si este actúa como una cámara, no puede excederse en sus competencias a la hora de conocer los pensamientos ocultos de los personajes, puesto que una cámara no puede acceder al interior de estos. Sin embargo, aquí el narrador se extralimita en sus prerrogativas con la intención de asemejarse a la función de la cámara en el primer plano, función que conduce a esta a ofrecer la psicología del personaje.

#### 3.1.1.16. *Los personajes y la iconografía del cine de la época*

Los protagonistas que aparecen en los relatos de *Celuloides rancios* en su presentación tanto física como síquica deben mucho a los modelos iconográficos del cine de entonces. La caracterización de los personajes se realiza de acuerdo a un rasgo que los define y distingue de los demás. Este proceder muestra un gran rendimiento a la hora de generar con facilidad las representaciones visuales pertinentes, pues como ya se ha señalado en otra ocasión, la presentación de los motivos haciendo uso de un número muy escaso de rasgos descriptivos es esencial para evitar el fenómeno de la sobrestimulación que puede derivar en fracaso. Además, esta presentación de los personajes a través de un rasgo que los define los asemeja a los protagonistas de las películas de entonces, en las

que estos se presentaban definidos por un número muy reducido de rasgos que funcionan como señas de identidad, con el fin de facilitar su distinción. Este hecho los convierte, además, en seres planos, dotados de los mismos rasgos psicológicos desde el principio hasta el final; esta circunstancia es una exigencia que debe cumplir el cine a fin de que los protagonistas preserven su identidad frente a los demás. En *Celuloides rancios* el lector se encuentra con personajes definidos y presentados de forma escueta. Por ejemplo, Emiliano, el bombero, aparece descrito siempre como “heroico” -*Cuando los bomberos aman*-; Mc. Gurk, en ese mismo relato, se caracteriza y se define como “el influyente político”, etc.

Otro rasgo que asemeja la construcción de los personajes de *Celuloides rancios* a la elaboración efectuada por el cine es el hecho de que los protagonistas se dividen en buenos y malos. Esta concepción maniquea que permite distribuir a los personajes en estos dos grupos se encuentra muy bien delimitada en el ciclo de relatos analizados. Esta división obedece a que el arte es concebido como un medio de transmisión de enseñanzas morales. Los valores que gobiernan la sociedad se encuentran insertos en el cine y en estas narraciones. Con el fin de que esta normativa moral sea inculcada en el receptor se hace necesaria la planificación maniquea de los protagonistas y se hace también necesario que al final los valores de los buenos triunfen sobre los de los malos. De forma similar al cine de la época, las historias de *Celuloides rancios* acaban dando el triunfo a los buenos, mientras que los malos y perversos son derrotados.

Los valores transmitidos a través del triunfo de los personajes nobles no solo atañen a los que se consideran moralmente óptimos y, por lo tanto, aceptados por la sociedad -triunfo de la verdad sobre la mentira, del amor al trabajo y al deber sobre el interés personal, de la virtud sobre el vicio, etc.-; hay otros *valores*, como la supremacía del hombre sobre la mujer, transmitidos gracias al reconocimiento final de los personajes buenos, en este caso, de los protagonistas masculinos. Este machismo que rezuma a lo largo de los relatos está presente también en los modelos sexistas que difunde el cine de la época. Todos los relatos que integran la serie citada ofrecen una lectura triunfalista de los valores del varón: protagonismo activo, desarrollo de las actividades en el ámbito público, heroísmo, etc. En cuanto a los valores femeninos que se derivan son de índole opuesta a los suministrados por el mundo machista: pasividad, ámbito privado, sometimiento al varón, etc.

### 3.1.1.17. *Coincidencia entre la gramática visual y la textual*

La forma de la expresión de los relatos muestra algunas coincidencias con la gramática cinematográfica. Por ejemplo, algunas descripciones son auténticos planos generales; así sucede en *Los ex presos y el expreso* donde se realiza una descripción que actualiza en la competencia visual del lector un plano general que le permite *ver* lo que las palabras dicen: “Vista general del furgón de equipajes, donde va encerrada una fortuna en cheques al portador” (Jardiel 1998: 288). Otra vista de estas características se encuentra en *Cuando los bomberos aman*: “Vista general del cuarto de unas vicetiples en 1908” (Jardiel 1998: 292). En *El calvario de un hermano gemelo*, la exposición de dos

vistas se realiza una seguida de la otra; el mecanismo sintáctico que sirve para engarzar ambos planos es la oposición, un procedimiento de unión habitual en la gramática del cine: “Vista del banquete de esponsales, celebrado en el salón más húmedo. Y otra vista, de un manicomio del Estado de Francia” (Jardiel 1998: 302).

Por otro lado, la narración de los hechos -tanto en el texto filmico como en el lingüístico- a veces se realiza de forma rápida, veloz. Hay demasiadas *elipsis* que hacen que el discurso evolucione de forma discontinua. No obstante, a pesar de esta discontinuidad, el narrador cuenta con que la competencia del lector restituya con éxito la información omitida. Algo análogo sucede en el caso del cine: el director sabe perfectamente que el receptor rellena con imágenes los huecos vacíos. Este relato veloz y discontinuo de las peripecias de que hace gala el texto lingüístico permite actualizar en la competencia visual del lector algunos ejemplos de esta peculiar forma de narrar presente en el discurso cinematográfico. Como ejemplo, se propone la narración de los sucesos acaecidos en un furgón; nótese cómo la muerte del empleado que vigila el contenido del furgón no se relata, sino que se insinúa y nótese también la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos:

Los feroces bandidos llaman a la puerta. El empleado cierra el cofre que guarda los cheques y tira la llave a la vía. Haría mejor tirando a los bandidos. Pero estos pesan más que la llave. ¡Pobre hombre! Ha muerto en el cumplimiento de su deber, y tapándose la cara con el brazo derecho, como mueren en el mundo los héroes -*Los ex presos y el expreso* (Jardiel 1998: 288)-.

Otro ejemplo de narración rápida con *elipsis* se encuentra en *Cuando los bomberos aman*:

Mc. Gurk vuelve a la carga. El heroico bombero interviene contundentemente. Disgusto, frases gruesas en inglés, etc. El empresario, que es amigo de Mc. Gurk, despide a Helena, aconsejándola que se retire a una playa del Pacífico. Helena le contesta con una... respuesta internacional. El empresario se marcha pronunciando palabras que no queremos traducir (Jardiel 1998: 292).

Y un caso de narración discontinua extrema a consecuencia de la presencia de *elipsis* se encuentra en el final que remata el relato *Cuando los bomberos aman*: “Otro perro y otra bomba parten veloces. El incendio prosigue. La escalera se declara en huelga. ¡Otro perro y otra bomba parten veloces! Emiliano y los niños van a morir abrasados. ¡¡Otro perro y otra bomba parten veloces!! ¡Santo Dios! Pero ya están los tres sanos y salvos” (Jardiel 1998: 293).

Otro caso de narración con *elipsis* se encuentra al final de *El amor de una secretaria*; en este pasaje no se relata la muerte del guarda:

¿Habrán muerto los dos? Lo que ocurre es que el canalla actúa ahora con mucha cautela. Connie intenta telefonar, pero no se acuerda de ningún número conocido. Mientras tanto, el canalla cinematográfico se dedica a ocultar el cuerpo del delito, que en este caso es tanto como decir el cuerpo del guarda alevosamente tumbado en el rincón (Jardiel 1998: 300).

Otra muerte que no se narra explícitamente pero que se insinúa se encuentra en *El calvario de un hermano gemelo*. Casi al principio, Bernabé, en un ataque de ira, mata a un usurero de forma violenta; las palabras que le dirige el narrador orientan al lector en el descubrimiento del macabro suceso: “Conque pagarte, ¿eh? Vas a ver cómo te pago...”, ruge el loco. ¡¡Qüin!! ¡Qué espanto! “Pero, Bernabé... ¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho, Bernabé? Vamos, anda, escóndete ahí, en la izquierda, Bernabé, que alguien va a bajar” (Jardiel 1998: 302).

### 3.1.1.18. *Mostrar al descubierto los procedimientos cinematográficos*

La puesta en escena al descubierto de un procedimiento cinematográfico es una llamada de atención dirigida al lector para que este se percate de que todo es una ilusión. A través de ella, el lector percibe con extrañeza lo que el texto le cuenta al mismo tiempo que capta su atención sobre el motivo, sobre el procedimiento, que será visualizado a consecuencia de ello. Este proceder actualiza en el lector toda una galería de imágenes provenientes del celuloide en las que se perciben estos motivos convencionales, estos procedimientos de los que se sirve el cine, y además obliga al lector a *ver* lo que allí se le cuenta con palabras a través de estas imágenes actualizadas en su retina. El discurso lingüístico se convierte en filmico al ser capaz de mostrar los convencionalismos del mundo del celuloide.

He aquí algunas alusiones al convencionalismo del cine. Por ejemplo, en *Los ex presos y el expreso* se hace referencia a los efectos especiales con que contaba el cine de entonces; he aquí el momento en el que los bandidos arrojan el cadáver del fogonero: “Un bandido le golpea hasta el cansancio, dando muestras de inaudita crueldad, y arroja el cadáver -llamemos cadáver a eso que arroja- al kilómetro 808” (Jardiel 1998: 288). El poder visualizador de este motivo es sorprendente puesto que, al mismo tiempo que se alude a los rudimentarios efectos especiales, se actualiza en la mente del lector la imagen de la caída al vacío de un pelele más que de un cuerpo muerto. La recreación de este procedimiento convencional y tan escasamente creíble capta la atención del lector -debido a su convencionalismo y poca credibilidad- y facilita la visualización del motivo.

Otro aspecto convencional del cine de la época es su naturaleza muda. Nuevamente la puesta al descubierto de una limitación de las películas de entonces llama la atención del lector por el hecho de que el texto se hace eco de ella. Esto facilita la visualización del motivo: “Pero lo esencial es que la locomotora sale pitando..., aunque no se la oiga” -*Los ex presos y el expreso* (Jardiel 1998: 289)-.

Esta apuesta por mostrar que el cine es una actividad sometida a un constante fingimiento -puesto que lo presentado por la cámara es irreal- y que este con tal proceder deroga la credibilidad y da al traste con la verosimilitud se concreta también en la presentación y en la actuación de los personajes. El hecho de que sean actores profesionales los que parecen pasar por seres reales no se oculta a los ojos del lector, quien ve actualizadas en su competencia visual imágenes semejantes en que la profesionalidad del actor se percibe por encima de todo; esto es motivo suficiente para que el texto consiga hacer ver. Así sucede con el baile de los vaqueros que se desarrolla

casi al final de *Los ex presos y el expreso*: “Los hombres bailan con el sombrero puesto para que no se les confunda con las mujeres, y viéndoles se comprende que todos son bailarines profesionales” (Jardiel 1998: 289). Otro ejemplo se encuentra en *El amor de una secretaria*, donde se expone al descubierto el hecho de que un personaje es un actor que representa su papel: “Es demasiado retraso para la actividad febril que suele desplegar míster Charley cuando interpreta una película, por lo cual decide ir a buscar el dinero en persona a Hoboken” (Jardiel 1998: 299).

Las escenas que, por su constante aparición en el celuloide, pierden su espontaneidad, ganando en convencionalismo, no pasan desapercibidas a la mirada desmitificadora del narrador, quien desea por todos los medios mostrar los procedimientos de que se sirve el cine, llegando en algunos casos a provocar la carcajada del lector. Véase cómo se narra la escena entre Emiliano y los “sobrinitos” de Helena al comienzo de *Cuando los bomberos aman*:

Ella se lo cose con alegría, aguja e hilo, y Emiliano, en recompensa, se entrega con los niños a diversiones propias de comedor. La escena tiene esa dulzura que solo puede encontrarse en la mermelada, y se echa mucho de menos la falta de un aparato Kodak para impresionar un carrete de ocho por nueve (Jardiel 1998: 291).

Por otro lado, el sometimiento de la línea argumental a lo que se espera que suceda de acuerdo con ese convencionalismo que preside los argumentos cinematográficos y la búsqueda de situaciones tensas con el fin explícito de que haya drama son otra oportunidad para mostrar de qué procedimientos se sirve la gramática del cine de la época con el objeto de cautivar la atención del receptor. Así sucede en *Cuando los bomberos aman*, donde los sobrinos de Helena se comportan de acuerdo con lo esperado y estipulado: “Los niños han hecho varias películas y saben que este es el momento del fuego, por lo cual salen pitando... ¿escaleras abajo? No. Escaleras arriba, porque si no, no habría drama” (Jardiel 1998: 293). La necesidad de que haya llamas y de que el incendio no se extinga demasiado pronto con el objeto de que haya tensión se pone de manifiesto en la siguiente declaración del narrador: “Otro perro y otra bomba parten veloces. ¡Con tal de que no se haya acabado ya el incendio!... Pero, por fortuna, el incendio sigue, y hasta se hunde un balcón, que es lo bonito de los incendios” (Jardiel 1998: 293). Otro incendio que añade tensión al desarrollo de la trama se encuentra casi al final de *El calvario de un hermano gemelo*; la referencia a su naturaleza convencional no permanece oculta; el motivo queda así al descubierto: “Un incendio horroroso -no podía faltar el incendio-” (Jardiel 1998: 303). La tensión crece también en *El amor de una secretaria* al incurrir Connie en una distracción que, como el texto señala, es habitual en el cine; así se prepara la puesta al descubierto del procedimiento: “Saca los dólares del periódico, los guarda en la caja y se la deja abierta. Una distracción, que ocurre en todas las películas, hasta en las más estrechas” (Jardiel 1998: 300). Un poco más adelante, la necesidad de que el transcurso de la trama se realice de acuerdo con las expectativas que se le exigen a una cinta cinematográfica vuelve a presentarse en escena en el siguiente pasaje: “Connie está atontada; más atontada que de costumbre. Sin embargo, vuelve en sí para que la película siga” (Jardiel 1998: 300). Ese sometimiento a lo convencional también se resuelve haciéndolo explícito en este pasaje de *El calvario de un hermano gemelo* en el

que Felipe Augusto se muestra hundido por haber sido objeto de un error de la justicia, que lo ha confundido con su hermano gemelo Bernabé, el asesino. A consecuencia de esta lamentable equivocación, Felipe Augusto es recluido en el manicomio en lugar de su hermano; la situación es tan insostenible como mandan los cánones cinematográficos. El texto lo manifiesta de manera explícita sin ningún pudor: “¡Qué situación para un duque huérfano! Piensa en Carlota..., y sufre; lo natural en los dramas de la alta sociedad” (Jardiel 1998: 303).

El sometimiento del argumento a lo que prescribe la convención se observa en los finales. Como es de esperar, los desenlaces se ajustan a los modelos ya vistos; por ejemplo, en *Cuando los bomberos aman* el fuego es sofocado y Emiliano, quien, tras numerosos problemas, consigue salvarse a sí mismo y a los niños de forma imprevista e inaudita, se erige en único e indiscutible merecedor del reconocimiento general por su valentía: “Pero ya están los tres sanos y salvos. Cada cual se bebe un vaso de agua extraída de las mangas, para quitarse el susto, y en paz” (Jardiel 1998: 293). Debido a la necesidad de darle un toque triunfalista a este relato, la narración llega a su final de forma tan inesperada que pone en duda su credibilidad. Esta falta de verosimilitud presente en el remate final -pues en un incendio descomunal no resulta muy creíble la salvación de unos seres que han estado a punto de perecer- es una muestra de los desenlaces de las películas de la época.

Otro tanto sucede con la elaboración del carácter del héroe. El cine hace uso de una serie de procedimientos cuya finalidad es conseguir la glorificación de este. Sin embargo, estos procedimientos no resultan demasiado creíbles. Por ejemplo, Emiliano, el bombero de *Cuando los bomberos aman*, intuye el peligro del incendio y regresa al inmueble; este comportamiento es el que cabe esperar del protagonista que tiene en sus manos la solución de los problemas; el convencionalismo presente en este procedimiento que tiene como misión esencial la glorificación del héroe es evidente: “El heroico bombero, ahora que hay fuego, se marcha. ¡La que se ha armado, Dios mío! Helena queda sola. Pero he aquí que Emiliano huele, sin duda, a cuerno quemado y retrocede. Ve el incendio” (Jardiel 1998: 293). También en este contexto se abre la puerta a la parodia; el efecto resulta cómico. Esto es lo que ocurre en la narración de cómo Emiliano escapa milagrosamente de las llamas; en la mente del lector se actualiza toda una galería de imágenes donde el protagonista salva su vida, que está a punto de perder de forma increíble; nuevamente el convencionalismo así expuesto al descubierto es un aliado del texto en su función de *hacer ver*: “Por fortuna, las llamas aparecen siempre después que él ha pasado, y todos confiamos en que llegará a la calle” (Jardiel 1998: 293).

La puesta al descubierto de un procedimiento puede operar también en el nivel gramatical del discurso fílmico, nivel que tiene encomendadas tareas como el engarce sintáctico de los motivos o la forma de narrar o contar el desarrollo de los acontecimientos, etc.; en definitiva, este nivel se encarga de dar respuestas a cómo organizar la trama del argumento. Una de sus tareas es atender las necesidades del relato discontinuo, relato que se presenta plagado de *elipsis*. Este tipo de narración es muy habitual en el cine; se trata, por lo tanto, de un procedimiento convencional y como tal puede ser puesto al descubierto. Así se hace en *Ruskaia Gunai Zominovitz* donde la transición de una escena a otra con excesiva rapidez mediando entre ambas una violenta *elipsis* se convierte en un

procedimiento cinematográfico puesto al descubierto -y, por tanto, en un testigo de su propio convencionalismo-. En el pasaje reproducido a continuación, se hace explícita una invitación al receptor para que sea capaz de efectuar en su imaginación un salto que le permita pasar del motivo precedente al que lo sigue, siendo consciente de que esa distancia que hay que salvar es considerable. Esta invitación dirigida al lector pone al descubierto este procedimiento cuya misión consiste en elaborar una narración discontinua: “Y como la imaginación puede tanto, de pronto el gran duque se encuentra a la puerta de la cabaña de Tamara, que es la mujer de sus melancolías coreográficas” (Jardiel 1998: 296). Otro tanto sucede en el siguiente pasaje de *El calvario de un hermano gemelo*, donde no se oculta a los ojos del lector la razón que determina el recurrir al relato a base de elipsis: lo que no interesa mostrar no se muestra. El hacer explícita la causa del relato discontinuo supone una apuesta por mostrar el procedimiento al descubierto. La situación es la siguiente: Bernabé, que ha logrado escapar del manicomio donde estaba recluso, decide regresar a su hogar para tomar lo que él cree que es suyo; sin embargo, el narrador, deseando ahorrarle al lector detalles innecesarios, suprime todo lo referente al trayecto que media entre el manicomio y su castillo. De esta forma le descubre al lector el convencionalismo que rezuma este procedimiento: “Y como no es cosa de seguirle por las calles, volvemos a encontrarlo tomando al asalto su castillo, como en el siglo XIII” (Jardiel 1998: 302).

La caracterización física de los personajes puede ser puesta al descubierto mostrando de esta manera su naturaleza convencional. Así sucede en la siguiente referencia a un personaje perteneciente a *El amor de una secretaria*, el jefe de ventas de la Casa, que es descrito como sigue: “Aparece en escena el jefe de ventas de la Casa, que también adora a Connie, y al cual no hay más que verle para comprender que es un canalla cinematográfico” (Jardiel 1998: 299). La inserción del adjetivo “cinematográfico” pone al descubierto la naturaleza fingida, irreal del personaje, indicándole al lector que traspasa los límites de un mundo donde todo es un continuo fingir.

3.1.2. Otra estrategia que es decisiva para renovar la percepción es proponer al lector que realice la descodificación del relato como si fuera una *retransmisión radiofónica*. Con el fin de fijar de forma clara la directriz que ha de guiar el proceso de lectura, la estrategia textual incorpora el siguiente procedimiento: crear una poética de lo inmediato con el fin de conseguir ese clima de acercamiento entre lo narrado y el receptor. El texto donde se puede apreciar el uso de la presente estrategia es *Nuevo juicio del boxeo*, que aparece incluido en la serie que lleva por título *Artículos* -(Jardiel 1998)-.

Las estrategias que se utilizan para la elaboración de dicha poética son las siguientes: la *inserción de verbos en presente* y la *confección de un estilo lingüístico sencillo, directo y ajeno* a cualquier tipo de complejidad retórica como consecuencia de la narración inmediata de una serie de acontecimientos que hace imposible la reflexión y el cuidado del estilo.

*El uso de los verbos en presente* se observa en el siguiente pasaje:



El local rebosa de un público vociferante; la impaciencia evoluciona sobre las cabezas. Se fuma; se dan las últimas ojeadas a los periódicos de la noche; se opina, se discute y cada espectador pone un perdigón en el cartucho de la efervescencia general. La atmósfera, bajo el azul turbio de las luces, tiene un color de agua y aguardiente. Quizá por eso en el transcurso de la velada se emborracha el público.

Dos hombres saltan al cuadrilátero del *ring*. Son los púgiles. Aplausos tibios (Jardiel 1998: 351-352).

*La forja de un estilo seco y directo* denota la rapidez con la que se lleva a cabo el relato de los hechos. A consecuencia de la escasa distancia que separa lo enunciado de la enunciación y de la necesidad de retransmitir en tiempo real lo sucedido, la posibilidad de someter el estilo a un proceso de reflexión disminuye considerablemente. De todo lo anterior se deriva que el texto se encuentra codificado bajo el dictado de lo inmediato y de lo rápido, dejando a un lado cualquier intento de elaboración literaria.

Los rasgos que hacen posible ese estilo directo y escasamente literario son los que se detallan a continuación: *la oración breve, la yuxtaposición, el empleo de la frase y la recurrencia a expresiones vulgares*.

He aquí algunos ejemplos ilustrativos.

a) *Oración breve*:

“Suenan un *gong*. Los boxeadores avanzan uno contra otro. Es el primer *round*” (Jardiel 1998: 352).

“En esta faena vuelve a sonar el *gong*. El estado de ambos es lastimoso. Parecen naufragos del *Titanic*” (Jardiel 1998: 353).

b) *Yuxtaposición*:

Quizá se cuentan un chascarrillo; quizá calculan lo ingresado en taquilla. No se sabe. De pronto, se separan; el árbitro tira una moneda al alto. Pensamos que el cuchicheo era una apuesta. Uno de los boxeadores gana; le dan un par de guantes: es el premio (Jardiel 1998: 352).

Pero allí les aguarda algo más grave que el *round* que acaban de llevar a cabo: tres “segundos” caen sobre cada uno de ellos, los sientan de un porrazo, les dan esponjazos en la cara, les sacuden trastazos en la nuca, les arrearán bárbaramente con una toalla, les meten medio limón por la boca, les pellizcan las piernas. Les obligan a tragarse el contenido de una de las botellas (Jardiel 1998: 352-353).

c) *Empleo de la frase*:

“Total, nada. Tanteos” (Jardiel 1998: 352).

“El *gong*, de nuevo. El noveno *round*” (Jardiel 1998: 353).

“Final del *round*” (Jardiel 1998: 353).

“Más barrabasadas” (Jardiel 1998: 353).

d) *La expresión vulgar*:

“El árbitro dice algo, dirigiéndose al público; grita mucho; pero no se le entiende ni jota” (Jardiel 1998: 352).

### 3. 2. *Procedimientos para mantener el interés que cualquier texto ha de suscitar en el lector*

3.2.1. La primera estrategia consiste en *hacer posible la aparición de otro foco de atención e interés en un texto que ha perdido su atractivo*. De esta manera se consigue que el texto siga despertando la admiración que toda obra literaria debe provocar. Las razones por las que un producto literario deja de suscitar esa admiración son múltiples y variadas. De entre todas ellas, interesa resaltar el hecho de que la inserción temprana de un motivo que anuncia el desenlace puede ocasionar una disminución de la atención, puesto que con su incorporación se pone fin a un problema planteado. A fin de evitar esta contrariedad, la estrategia textual ha de ser capaz de elaborar otro motivo que logre seducir al lector. Así ocurre en una de las aventuras de Holmes, la que lleva por título *La misa negra del barrio de Soho* -de *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b)-; en efecto, dicha aventura, tras el desciframiento del misterioso mensaje que porta una paloma, deja de interesar al lector. Sin embargo, la narración continúa incorporando otros motivos que consiguen captar su atención: las extravagancias de los personajes que participan en la celebración de la misa negra y los medios de que se sirven Holmes y su ayudante para llevar ante la justicia a los asistentes son un magnífico acicate que le permite al texto recuperar su atractivo perdido.

En *Advertencias al pie del cartel* se hace uso de la presente técnica. Escatroni, el protagonista de la presente historia, es un actor que se ve abocado a la ruina debido al gasto que tiene que realizar para renovar su vestuario en cada representación. Con el fin de superar esta terrible situación, adquiere un nuevo vestuario a cambio de hacer publicidad de las tiendas de moda que le han proporcionado cada una de las prendas. La publicidad que aparece al pie del cartel que anuncia la representación es muy extensa; esto provoca la risa del lector. Superada esta, el texto no ofrecería ningún interés para el receptor de no incluirse el siguiente motivo con el que se cierra la historia y que vuelve a provocar la hilaridad, seduciendo nuevamente la atención del lector:

Pero al día siguiente las advertencias del cartel no eran más que una. Esta:

“El bastón con que la Empresa de este teatro golpeó al señor Escatroni al echarle ayer a la calle está fabricado en la conocida casa Laguerte y Rojas” (Jardiel 2001a: 18)<sup>124</sup>.

En el relato titulado *¡Espera un segundo!*, perteneciente a la serie *Las mujeres* (Jardiel 2001a), aparece el motivo de la falta de puntualidad en la mujer, motivo que, por

---

<sup>124</sup>Este fragmento es reproducido, con leves diferencias, en la versión de este cuento recogida, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 154); también aparece recogido, con leves diferencias, en la versión, sin título, de *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 8).

cierto, se convierte en uno de los núcleos temáticos más habituales en la obra en prosa de Jardiel. Con el fin de revitalizar la narración añadiendo un nuevo punto de interés, se recurre a la incorporación del siguiente motivo: el reloj de la protagonista se retrasa, siendo esto la causa por la cual la pareja asiste tarde a cualquier evento.

*El “raid”* (Jardiel 2001a)<sup>125</sup> también se sirve de la presente técnica con la intención de generar un nuevo foco de atención en el relato una vez que ya se conoce la razón por la cual el avión de Camilo vuela a una velocidad inusual. El nuevo motivo que se inserta en la historia y que atrae la mirada del lector es el hecho de que Camilo, que está cumpliendo su cometido en el menor tiempo posible, no es capaz de detener el avión. Este hecho da lugar a una serie de expectativas que mantienen viva la atención del lector.

El último relato que se va a analizar es el que lleva por título *Un abanico demasiado moderno* -de la serie *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-. En él se cuentan las tribulaciones que sufre el narrador en los sucesivos intentos de vender un abanico que le ha regalado una tía suya. Todos estos intentos no se ven coronados por el éxito, ya que, según parece, el abanico es demasiado moderno. El mecanismo que adopta la narración siempre es el mismo: el protagonista penetra en una tienda para vender el producto y, tras hacer la presentación del abanico, recibe siempre una negativa. Esta situación se reitera varias veces, con lo cual llega un momento en que la historia deja de sorprender al lector. Se hace necesaria la incorporación de un motivo que logre seducir la atención de aquel y más cuando el receptor percibe que el cierre de la historia está próximo. Este final ha de ser sorprendente, puesto que de él depende el éxito del relato. Y, en efecto, Jardiel no se equivoca cuando elabora el siguiente desenlace, con el que consigue sorprender al lector y revitalizar una trama ya agotada:

Lo miró, lo remiró; se colgó unos lentes, volvió a mirarlo. Lo examinó al trasluz y luego bajo una bombilla de cien bujías. Por último, lo extendió hacia mí.

-Es demasiado moderno- declaró, como quien ha descubierto una nueva momia egipcia.

Fue entonces cuando me senté en una silla y me puse pausadamente a encender un cigarrillo.

-¿Desea usted algo más? -inquirió el tendero.

-No, no -respondí-. Haga lo que tenga usted por costumbre; cierre la tienda, póngase a almorzar...

- Pero...

- No me diga nada, amigo mío -concluí-. Me he sentado para hacer tiempo a que el abanico sea lo bastante antiguo (Jardiel 2001b: 229)<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup>Existe otra versión sobre este cuento recogida, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a).

<sup>126</sup>Este fragmento es reproducido exactamente igual en la versión de este cuento incluida, con el mismo título, en *Pirulis de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 98). También

3.2.2. Otra estrategia que es vital para mantener la atención del lector es *la invitación a elaborar una hipótesis interpretativa*. Se trata de provocar en el receptor el deseo de contribuir a dotar de contenido aquellos lugares donde el texto se muestra más reticente. Para ello, el lector ha de ser capaz de hacer previsiones sobre el futuro desarrollo de la trama que después se verán o no confirmadas por el mismo texto.

Los pasos que la estrategia textual precisa con el fin de guiar la aventura interpretativa del lector son los siguientes:

1. *Invitación a elaborar una respuesta interpretativa.*
2. *Suministro de pistas que faciliten dicha tarea.*
3. *Creación de un espacio dentro del mismo texto para que el lector pueda aventurar sus hipótesis interpretativas.*
4. *La corroboración del contenido informativo al que se ha de llegar tras el proceso de lectura.*

El primer paso que la estrategia textual tiene que abordar es captar la atención del lector, dirigirla hacia un pasaje narrativo determinado e invitarlo a que sea capaz de participar en el proceso de creación literaria aventurando una hipótesis interpretativa. El texto dispone de una serie de estrategias que hacen posible esa invitación. Entre otras, por ejemplo, se encuentra la *acumulación de interrogantes sobre un aspecto determinado* de la historia, acumulación que obliga al lector a hacerlos suyos y a imaginar. Otro procedimiento muy utilizado con esta misma intención consiste en *anunciar un próximo desenlace*. Esto facilita que el receptor quiera sacarle ventaja al mismo texto y ganarle la partida imaginando ese posible desenlace que con tanta antelación se anuncia. Por último, también dispone de un gran poder de seducción el *ofrecer un dato que, sin apenas desarrollar, se encuentra relacionado de forma muy estrecha con la trama*. Todos estos procedimientos o estrategias hacen posible la colaboración del sujeto.

Tras esto, es posible que el texto ofrezca a su colaborador una *serie de pistas* que le ayuden en su labor. Algunas de estas pistas lo lanzarán por el camino correcto; otras, por el contrario, actuarán con perversidad al guiar la aventura interpretativa por derroteros equivocados. Hay que observar que no siempre el texto dispone de pistas para guiar al lector en su tarea de prever un posible desarrollo futuro de la trama.

El lector necesita de un espacio textual lo suficientemente amplio a fin de poder llevar a cabo su aventura interpretativa. Para ello, la estrategia textual dispone de una serie de *pasajes donde no ocurre nada relevante* -descripción, diálogo intrascendente, repetición de estructuras, etc.-. Esta circunstancia le permite al receptor continuar el proceso de lectura y, al mismo tiempo, elaborar sus hipótesis. Su atención puede volcarse en la misión que le ha sido encomendada sin abandonar la lectura que, por ser escasamente trascendental, no requiere una plena concentración. El texto tiene que continuar, pero sin ofrecer datos relevantes que pudieran despistar y distraer al lector que

---

aparece reproducido con leves diferencias en la versión que de este cuento aparece incluida, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 12).

se encuentra sumido en su actividad interpretativa. Por otro lado, se hace necesario que el relato se extienda en aspectos poco interesantes a fin de dar espacio para que las hipótesis interpretativas puedan madurar. No obstante, hay que hacer la observación de que no siempre el texto dispone de estos espacios.

Al final del proceso, el texto suele hacer explícita la información a la que se ha de llegar tras efectuar la aventura interpretativa. Las razones por las que la estrategia textual opera de esta manera son básicamente estas dos: reconducir al lector y establecer los límites de la interpretación. La primera de estas dos razones expuestas es de gran relevancia puesto que es necesario mostrar cuál es la información a la que hay que llegar a fin de orientar al lector que, al seguir una hipótesis falsa, haya errado el camino interpretativo. Por otro lado, la necesidad de establecer unos límites a la interpretación cobra sentido al corroborar cómo el texto no puede arriesgarse a otorgar al receptor una entera libertad en el terreno interpretativo. Hay que demostrarle y hacerle ver a este cooperador externo que, por mucha necesidad que se tenga de su colaboración en el proceso interpretativo, es la misma estrategia textual -la que ha codificado su colaboración- la que gobierna y rige cualquier tipo de aventura interpretativa.

He aquí expuestos los pasos a través de los cuales se planifica la cooperación del receptor en el proceso de lectura. A continuación, se analiza con la ayuda de varios ejemplos ilustrativos cómo cada paso se organiza en la obra de Jardiel.

3.2.2.1. El primero de ellos consiste en *llamar la atención del lector y seducirlo*. A tal fin, la estrategia textual despliega todo un conjunto de procedimientos que, encaminados a rendir la voluntad del sujeto, permiten que este coopere en el desarrollo de la trama.

Uno de esos procedimientos que posee un gran poder de atracción es el *empleo de la interrogación*. Con la incorporación de una serie de cuestiones, el texto no solo consigue que el lector las haga suyas; también logra desatar la curiosidad del sujeto acerca de un motivo -o motivos- así como su deseo de aventurar una posible respuesta.

He aquí algunos ejemplos. De *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull - Novelas cortas-*:

Sherlock, con los nervios en tensión y todas sus facultades mentales a veinte atmósferas, se hacía preguntas sobre preguntas. ¿Por qué Alicia había subido aquella noche en unión del doctor Brown a la habitación de Holmes, donde se hallaban Mac Gregor y Warren? ¿Por qué se había dirigido allí asimismo mistress Diana? ¿Y cómo habían muerto los cinco criados y Oldegarda Belfast? (Jardiel 1998: 211)<sup>127</sup>.

La *omisión de una cierta cantidad de información* requerida para realizar una correcta descodificación es otra estrategia que, además de provocar la aparición del

---

<sup>127</sup>Este fragmento es reproducido, con una levísima modificación, en la versión de esta novela corta inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 151).

suspense, hace posible que el lector coopere con el texto imaginando el contenido informativo que se ha suprimido. La reticencia con que ciertos personajes parecen abordar la comunicación de un contenido informativo que se les ha requerido o la *elipsis* de un material narrativo relevante ponen al lector en la tesitura de tener que intervenir en el texto a través de la elaboración de una hipótesis interpretativa que restituya la información que el texto se niega a ofrecer.

*Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*, relata el encuentro entre un personaje masculino que actúa como narrador y una jovencita llamada Valentina. Esta chica se presenta ante los ojos del narrador como una mujer fatal de vida turbulenta. Esto es motivo suficiente para que aquel se interese por la historia de la joven que, sin embargo, ante el requerimiento de que cuente y narre su vida, contesta con una negativa. Esta omisión de información causa suspense:

-Valentina -exclamé con la entonación de un actor en la escena penúltima del segundo acto-. Valentina... ¡Yo necesito mirarte hasta morir!

-Si lo hicieras durante más de unos segundos, ya no podrías separarte de mí, y tu vida sería un infierno.

-¿Un infierno?

-¡Espantoso!

El tono con que pronunció aquella palabra me subyugó. (Hay que recordar que era de noche, que la luna alumbraba la terraza, que hasta allí subía el perfume de las tuberosas, etcétera, etc.)

Me acerqué a Valentina de nuevo y le dije de un modo imperativo:

-¡Háblame de tu vida!

Ella abrió sus ojos con terror, como si realmente hubiese puesto mi mano en una herida no cicatrizada.

-¡Calla, calla! -suplicó tapándome la boca con las plumas de su abanico.

-¿Tan terrible ha sido tu vida que no quieres recordarla siquiera?

-¡Oh, sí! -murmuró Valentina-. Hablemos de otra cosa (Jardiel 2001b: 238-239).

Otro ejemplo se encuentra en *El extraño suceso del auto rosa liberty*. En este caso, el no ofrecer la información relevante hace posible el suspense. Dicha información atañe a si la dama ha fallecido o si, por el contrario, ha sufrido simplemente un desmayo:

-¡No le gusta el acueducto! -volvió a decir, con la entonación de quien ve deshechas todas sus ilusiones-. Entonces ya... no me resta más que morir...

Y reclinó su rubia cabeza contra el almohadillado del auto.

Eran las once de la mañana.

\*\*\* (Jardiel 2001a: 28)<sup>128</sup>.

La referencia a uno o varios datos pertenecientes a la dimensión futura de la narración en un momento de la misma en el que tal información no es relevante ni lo suficientemente pertinente, es, sin duda alguna, una estrategia más para conseguir el tan deseado efecto de suspense. Desde este momento, el lector, atrapado por el tejido textual, será invitado a elaborar una hipótesis interpretativa partiendo de los muchos o de los escasos datos narrativos que el texto le haya proporcionado, con el fin de alcanzar, de forma coherente, el motivo o motivos anunciados previamente. Incluso se verá obligado a abandonar un camino interpretativo ya esbozado, si el anuncio del motivo prospectivo contradice sus expectativas interpretativas. El aventurar una hipótesis en este sentido provoca en el lector un estado de suspense al encontrarse este pendiente del resultado de su pesquisa interpretativa. La incertidumbre de si dicha pesquisa será o no la que el propio texto llegue a plantear genera un estado de suspense y de ansiedad en el ánimo del lector.

Este procedimiento supone, además de la inyección de suspense, un mecanismo eficaz para dinamizar y mover la narración hacia un punto determinado que se anuncia con antelación. El motivo prospectivo, de esta manera, se convierte en un polo dinamizador que da vida al relato.

En *La sencillez fragante -Novelas cortas-* el texto plantea el anuncio de un motivo prospectivo que imprime un nuevo cariz a la narración y que obliga al lector a aventurar una hipótesis interpretativa acorde con el motivo anunciado. El argumento es el siguiente: Gabriel Roztán, uno de los protagonistas del relato citado, le cuenta su vida amorosa a un conocido suyo, Ernesto Morales, que ha acudido a casa de su amigo para pedirle consejo acerca de un asunto amoroso. La vida matrimonial de Roztán y de Aurelia se desarrolla dentro de la felicidad más absoluta, hasta que el primero decide emprender con su pareja un viaje a Italia. En este momento de la narración, Gabriel introduce una alusión a un acontecimiento futuro que llena de sombras su historia matrimonial:

En la primavera, cuando el éxito enorme de *La piedra azul* me convirtió en el novelista de moda, entré una tarde en mi despacho, y le dije a Aurelia de pronto:

-El lunes que viene nos vamos fuera.

-¿Qué dices?

-Que nos vamos a Italia.

Creí que se desmayaba de placer. ¡Infeliz! ¿Cómo no advirtió la proximidad del epílogo? Ella, tan intuitiva, no vio la menor sombra en aquel viaje, que iba a ser la ruina de nuestra dicha (Jardiel 1998: 156).

---

<sup>128</sup>El citado fragmento es reproducido, con una levísima diferencia y sin asteriscos, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 10). Sin embargo, con una levísima diferencia y con asteriscos, el pasaje es reproducido en otra versión de este cuento que se inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 160).

Más adelante, Roztán vuelve a incidir nuevamente sobre el asunto: “La mañana que marcó la desventura de Aurelia y mi propia desventura amaneció clara y radiante. ¡Qué indiferencia tienen las cosas para las tragedias de los humanos!” (Jardiel 1998: 157).

*La puerta franqueada -Novelas cortas-* ofrece un pasaje donde se emplea la técnica descrita. Alberto le narra a su amigo Ramiro la curiosa historia de unos vecinos que viven en su escalera. En un momento determinado de la narración, Alberto le anuncia a Ramiro un motivo prospectivo que provoca suspense en este y en el lector: “-Una noche, a los dos años de haber llegado a la casa los vecinos del entresuelo, regresaba yo de madrugada, bien ajeno a lo que iba a sucederme” (Jardiel 1998: 179).

*El somarova* es un relato el que se aprecia también la utilización del presente recurso. El narrador, tras presentar a su amada, introduce un pasaje donde se anuncia un motivo prospectivo que ocasiona el suspense. He aquí el pasaje: “Pero el día en que mi amada me enseñó a beber y a preparar la bebida rusa “somarova”, colmo y empíreo de la exquisitez, aquel día comenzó a iniciarse mi desventura” (Jardiel 2001a: 23)<sup>129</sup>.

En *La Universidad de Herby o los encantos de la democracia -Ventanilla de cuentos corrientes-* Jardiel recurre al anuncio del motivo prospectivo que contribuye a dinamizar la narración de los hechos. Tras describir los encantos de la Universidad, el narrador menciona el siguiente motivo prospectivo: “En Herby solo los méritos daban superioridad. Aquello era un paraíso reglamentado y sujeto a un horario inflexible. Solo así se comprende que el día 7 de abril no ocurriese en Herby una catástrofe” (Jardiel 2001b: 243).

*Un asunto de novela -Ventanilla de cuentos corrientes-* relata las vicisitudes por las que pasa Ismael Margut, un amigo del narrador, que, invitado por este a pasar unos días en su aldea, sufre varios reveses en su vanidosa alma. El narrador, tras haber relatado la primera decepción sufrida por Margut, anuncia otra en estos términos: “Pero no debía ser aquella la única desilusión que había de soportar el ilustre Ismael Margut” (Jardiel 2001b: 261). Con la mención de esa otra desilusión, el texto seduce al lector para que imagine.

El uso de este procedimiento también se observa en las predicciones que aparecen en *El hombre de hielo*, de la serie *Novelas cortas* (Jardiel 1943). También en otra novela de esta serie el anuncio de un motivo prospectivo sume al lector en el suspense: “¡Desdichado! ¿Cómo no comprendí que me hallaba, confiado y sonriente, sobre el cráter de un volcán pronto a irrumpir?” -*La voz muerta* (Jardiel 1943: 173)-.

Otro procedimiento utilizado a la hora de crear suspense y que también puede servir para facilitar la colaboración del lector es la *presentación de un motivo de forma exagerada*. La desmesura con que se suele presentar algún que otro motivo provoca en el

---

<sup>129</sup> El citado fragmento aparece reproducido exactamente igual en la versión de este cuento inserta, con el mismo título, en la serie *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 230). El fragmento, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9), es reproducido con una levisima modificación.



ánimo del receptor un deseo de conocer cuál es la causa que determina tal presentación, al mismo tiempo que se le invita a imaginarla.

El motivo que pretende impactar en el ánimo del lector puede encontrarse en el título. Esta circunstancia hace posible que el lector imagine. Así sucede en *El silencio*, de *Novelas cortas*, donde se anuncia desde el principio que algo raro va a suceder; así reza el título: “Un suceso extraordinario” (Jardiel 1943: 177).

La *hipérbole* favorece el que el lector sea capaz de aventurar una hipótesis. En *¡Qué solución tan portentosa! -Las mujeres-* el narrador presenta de forma exagerada la impresión que le produce la visita de su amigo Fragodo:

Fragodo Todolero, un excelente amigo de la infancia a quien me presentaron el año pasado, me pasó su tarjeta de visita ayer mañana a esa hora en que suelen levantarse los hombres amantes de contemplar la Naturaleza y que oscila entre una y una y media de la tarde.

La visita de Fragodo me extrañó más que un concierto de tambor. Y digo que me extrañó, porque Fragodo Todolero pertenece a ese linaje de personas que no visitan a un amigo más que por tres causas igualmente espantables: para pedirle veinte duros, para comunicarle que se ha divorciado de su mujer o para enseñarle un nuevo juego de manos (Jardiel 2001a: 48).

El comienzo *in medias res* muestra una gran eficacia a la hora de invitar al lector a que imagine el contenido informativo que se ha elidido. A través de los datos que el texto ofrece al receptor, este puede ser capaz de restituir la parte inicial del relato. A lo largo de la obra en prosa breve de Jardiel hay algunos relatos cuya historia se encuentra organizada atendiendo a la presente estructura; por ejemplo, *Un amor oculto* (Jardiel 2001a)<sup>130</sup>, *El consejo -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- y *Las huellas -Novelas cortas* (Jardiel 1943)-.

*El anuncio de un desenlace.* Cuando la estrategia textual incorpora a lo largo de su desarrollo el anuncio de un desenlace que está próximo a producirse, se genera una fuerte carga de suspense en el proceso de lectura. Además, el receptor se siente tentado a imaginar un posible final para la historia.

He aquí algunos ejemplos de *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*. Del relato *La serpiente amaestrada de Whitechapel* es el siguiente pasaje, donde el famoso detective anuncia que ya tiene resuelto el caso en el que está ocupado:

-Su hijo, caballero, ha muerto a consecuencia de un accidente imprevisto.

-Luego, ¿no hay que pensar en un crimen?

-Yo no he dicho tanto. La intención criminal ha existido. Pero el criminal en potencia murió ayer. Vea usted; lea.

---

<sup>130</sup>Las otras dos versiones de este cuento -la que lleva por título *El amor que no podía ocultarse*, de *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b), y la que carece de título y que se inserta en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a)- presentan también esta estructura.

Y le alargó un ejemplar de “Times”, donde el señor Molkestone y yo leímos la siguiente noticia:

“RIÑA EN EL TÁMESIS. -Ayer, a consecuencia de una riña, murió de un tiro de revólver, en los muelles del Támesis, el ciudadano indio Zahid Mahid Tahib, que debía partir mañana con rumbo a Calcuta.”

-Zahid era el criminal en potencia –dijo Holmes-. En cuanto al agente causa de la muerte de su hijo, mañana a estas horas se lo enviaré a usted en una caja. Vamos, Harry (Jardiel 2001b: 94).

En el relato *El hombre de la barba azul marino* se encuentra el siguiente fragmento donde Holmes anuncia el desenlace del caso en los siguientes términos:

Trató el *mayor* de obligar a Sherlock a ser más explícito, pero Holmes se negó tan redondo como una plaza de toros.

-Mañana, a la hora del té -dijo únicamente- le traeré a usted al hombre que ha matado al marino y que encerró el cadáver en un cajón enviándolo por correo. Esto es todo lo que puedo decirle por el momento, Sckaboory... (Jardiel 2001b: 101).

*La momia analfabeta de “Craig Museum”* ofrece otro ejemplo donde se aprecia nuevamente el ingenio de Holmes a la hora de resolver casos:

Pasaron seis horas largas como túneles suizos, hasta que oímos una especie de gruñido de foca; era que Sherlock Holmes nos llamaba.

Entramos y el maestro exclamó:

-Todo está ya resuelto. Hoy no necesito moverme de casa para explicar el fenómeno planteado. Vengan ustedes... (Jardiel 2001b: 108-109).

Un personaje-narrador puede anunciar el desenlace del relato que desarrolla ante sus lectores u oyentes, gracias a que dispone de una información privilegiada debido a su condición de testigo ocular de los hechos. Es el caso del capitán Mascagomas, el narrador de un relato de *9 historias contadas por un mudo*. En la aventura que el capitán relata sobre su tripulación, se hace uso de la presente estrategia con el fin de que surja el suspense y de que el lector realice las pertinentes hipótesis interpretativas. El pasaje se encuentra situado nada más comenzar el relato y le ofrece al lector un contenido informativo que atañe a la causa que ha originado la muerte de gran parte de la tripulación:

CONTRICANIS.- De manera, capitán Mascagomas, que ¿eran cuarenta y siete?

MASCAGOMAS.- Cuarenta y siete personas y dos músicos, sí, señores. Pero cuando nos recogieron unos pescadores de Badajoz solo quedábamos tres viajeros. Los otros cuarenta y seis habían muerto.

CONTRICANIS.- ¿Ahogados?

MASCAGOMAS.- Envenenados (Jardiel 2001b: 150)<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> El citado fragmento aparece reproducido, con alguna ligera modificación, en la versión de este cuento recogida con el título *Una infamia en alta mar* en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 14). También el fragmento queda reproducido, con algunas

El narrador, al disponer de una amplia y suficiente información acerca del contenido de su relato, puede anunciar y hacer referencia al desenlace en cualquier momento de la narración. Esto ocurre en un cuento que Contricanis relata a su sobrino en *9 historias contadas por un mudo*. Esta brevísima narración le fue contada a Contricanis por un vecino de habitación en una fonda, el cual no tiene ningún inconveniente en adelantar el desenlace nada más iniciar su relato:

“-Desengañese usted -me dijo mi vecino de habitación en la fonda-, los anarquistas, los nihilistas, si quieren desempeñar bien su oficio, deben prescindir de tener padre.

Al oír aquella singular declaración, quedé tres cuartos de hora con la boca abierta.

-¿Dice usted? -pude articular al fin.

“-Digo y sostengo que el anarquista de acción, el hombre que cree que la salvación del mundo se logra friccionando a la Humanidad con dinamita, ese hombre, para llevar a cabo sus proyectos, necesita no tener padre (Jardiel 2001b: 146)<sup>132</sup>.

La referencia a que el anarquista ha de carecer de padre constituye el anuncio del desenlace de la presente historia.

El anuncio de la muerte del protagonista de un relato se convierte al mismo tiempo en la revelación del desenlace que está ya próximo. Esta circunstancia crea un suspense en el lector que se siente seducido e invitado por el texto a elaborar una hipótesis interpretativa acerca de las causas de la muerte del personaje. Esto es lo que sucede en el planteamiento del desenlace de *¡Mátese usted y vivirá feliz! -Ventanilla de cuentos corrientes-* en el que al hacerse partícipe al lector del anuncio del suicidio del orador se le induce a imaginar la razón de tal comportamiento absurdo: “Una tarde, mientras merendábamos, alguien nos dio la noticia terrible: -Mateo Ramos se ha suicidado ayer” (Jardiel 2001b: 236).

La incorporación de un *hecho inverosímil* es motivo suficiente para que el lector trate de aventurar una explicación de lo increíble realizando una hipótesis interpretativa. Esto es lo que sucede en el relato *El “raid”*, donde se narra la historia del viaje que realiza Camilo alrededor del mundo. Aquí se le invita al lector a elaborar una explicación que permita dar sentido al hecho de que la travesía de Camilo se realice en un tiempo récord. Lo inverosímil del planteamiento hace posible la colaboración del lector. He aquí el pasaje:

En la opinión general, Camilo no podría hacer el viaje en solo quince días, como él calculaba, y se cruzaban apuestas entre los que opinaban que se rompería la cabeza contra el suelo de América y los que sostenían que se la haría pedazos contra el suelo de África.

---

modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

<sup>132</sup>Este fragmento es reproducido, con una levisima variación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 6).

La primera sorpresa nos la trajo un radiograma de Alaska, en el que se decía que Camilo había pasado por allí, después de atravesar el Polo Norte, con cinco horas de adelanto sobre lo calculado.

Y más tarde el asombro subió de punto al saberse que a su llegada a Méjico - donde descansó los diez minutos determinados- las horas de anticipación habían sido nueve (Jardiel 2001a: 88)<sup>133</sup>.

Lo inverosímil también se encuentra presente en el siguiente título *El aviso telefónico*, de la serie *Novelas cortas* (Jardiel 1943).

La incorporación de un *texto redactado en clave* puede ser suficiente para que el lector se anime a elaborar una posible hipótesis interpretativa que dé sentido a lo que aparentemente no lo tiene. En la aventura *La misa negra del barrio de Soho -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-*, el detective y su ayudante interceptan un mensaje en clave que lleva una paloma; el texto dice así: “*Ite misa est. 12 de Abril Old Compton. La segunda de ladrillos; mano derecha Almirante Nelson. Dick*” (Jardiel 2001b: 118).

Las *aportaciones intertextuales* que todo texto genera en su entorno pueden actuar como estímulo para que el lector se lance a elaborar una hipótesis interpretativa. Esta estrategia está presente en el segundo cuento de *9 historias contadas por un mudo*. En este relato se narran las desventuras de un príncipe, Alberto Leopoldo Mariano, que asiste a una recepción en honor a la princesa Ana Cecilia Margarita. Esta recepción tiene como fin formalizar el compromiso matrimonial entre los dos príncipes. Sin embargo, Alberto no se siente atraído por la que ha de ser su futura esposa y abandona la recepción furtivamente. Ya en la escalinata percibe un objeto que llama poderosamente su atención: un zapato femenino. A partir de aquí, el texto pone a punto toda su maquinaria intertextual y le hace saber al lector que el motivo del zapato aproxima este cuento al relato de *Cenicienta*:

El objeto era un zapato femenino. Un zapatito del número treinta y dos.

Un príncipe prometido en matrimonio...

Una recepción en Palacio...

Una princesa que encuentra al príncipe muy hermoso...

El príncipe, que huye del baile aburrido...

Y el príncipe que, al bajar la escalinata, encuentra un zapato de mujer, un zapatito chiquitín, casi inverosímil...

¿No ha pensado el lector en que aquel zapato solo podía pertenecer a la “Cenicienta”? (Jardiel 2001b: 144-145)<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup>Este fragmento es reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 15).

<sup>134</sup>Este fragmento es reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 5).

3.2.2.2. Una vez que se ha seducido al lector, se hace necesaria la *aparición de una serie de pistas que organicen y orienten su colaboración interpretativa a lo largo del texto*. Estas premisas pueden ser de gran utilidad o ser una fuente de confusión puesto que el mismo texto es posible que elabore pistas falsas que guíen al lector por un derrotero equivocado. Se trata de la *falsa motivación*, que, como bien han observado algunos (Tomachevski 1982: 196), lanza al lector por un camino plagado de pistas equivocadas con la intención de desviar su atención de la situación real. Esta *falsa motivación* adquiere un pleno desarrollo en la novela policíaca (Tomachevski 1982: 196). No obstante, hay textos que no ofrecen estas pistas.

En las historias protagonizadas por Sherlock Holmes, es muy habitual que el texto ofrezca una serie de orientaciones que conducen al lector en la resolución de los casos planteados. Se trata de una ayuda que no se puede desestimar si se desea obtener un feliz resultado.

En el relato *La serpiente amaestrada de Whitechapel -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-* el texto le ofrece al lector la siguiente información que le ayuda en la tarea de descubrir al asesino de Evans Molkestone:

No bien había empezado a tocar la flauta, cuando una hermosa serpiente irrumpió de entre el corro de espectadores, sembrando pánico y cebada. La serpiente se puso derecha sobre la cola, hizo juegos malabares y, por fin, se lanzó contra nosotros (Jardiel 2001b: 95).

En *La momia analfabeta de "Craig Museum" -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-* se ofrece una pista al lector después de que se le ha invitado a aventurar una posible solución al misterio con el anuncio de que el famoso detective ya tiene resuelto el caso. Sherlock declara:

El misterio está, señor Craig, en que todas las momias -y, por lo tanto, también la de Ramsés XIII- son analfabetas.

-¿Analfabetas? –dijo Craig.

-Completamente analfabetas. Verán ustedes.

Y diciendo y haciendo, puso ante el rostro de la momia que teníamos delante un ejemplar abierto del "Red Magazine". Efectivamente, la momia no leyó ni una sola línea.

-¿Se convencen ustedes? -exclamó Holmes triunfalmente-. Las momias son analfabetas. Ahora bien, señor Craig, ¿de qué color son los uniformes que llevan los conserjes de su Museo?

-Negros -repuso Craig.

-¿Y todavía no adivina? ¿No cae usted en que a todo analfabeto "le estorba lo negro"? (Jardiel 2001b: 109).

En *La misa negra del barrio de Soho -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-*, Sherlock y su ayudante capturan una paloma que lleva consigo un mensaje redactado en clave. La invitación a descifrarlo se hace extensible al lector, que contará con la ayuda de una serie de pistas que el genial detective le va ofreciendo. Este es el mensaje: "*Ite misa*

*est. 12 de Abril Old Compton. La segunda de ladrillos; mano derecha Almirante Nelson. Dick*” (Jardiel 2001b: 118).

Tras la lectura del mensaje, Sherlock averigua cuál es su significado. Este comentario es una pista que guía al lector en su tarea: “-Pues está bien claro -dijo el detective-. Es la convocatoria para asistir a una Misa Negra” (Jardiel 2001b: 118).

En el relato *El somarova* el narrador le presenta al lector un motivo prospectivo donde se anuncia un desenlace funesto. El receptor, subyugado por tal declaración, aventura una posible hipótesis interpretativa que dé sentido a las palabras del narrador. Para ello cuenta con una pista que el narrador le ofrece y que se encuentra en el siguiente pasaje: “Pero el día en que mi amada me enseñó a beber y a preparar la bebida rusa “somarova”, colmo y empíreo de la exquisitez, aquel día comenzó a iniciarse mi desventura” (Jardiel 2001a: 23)<sup>135</sup>.

En *¡Qué solución tan portentosa! -Las mujeres-*, el texto que introduce el mencionado relato incluye una referencia a un motivo que es fundamental para el desarrollo de la trama. Se trata de una pista que el lector atento a lo que se dice debe seguir a fin de lograr elaborar una hipótesis interpretativa correcta. El texto dice así: “*En donde se continúa el somerísimo estudio de las mujeres, y en donde se presenta al público uno de los aspectos femeninos más extendidos: la coquetería*” (Jardiel 2001a: 48).

Esta es la pista que ha de seguirse; sin embargo, la estrategia textual, no satisfecha con ofrecer este camino, elabora otro diferente en el contexto de la narración en sí. El lector que no se haya percatado de la presencia de la primera pista -en parte por su posición marginal en relación al relato- asumirá este otro camino como la única vía que permite realizar la hipótesis interpretativa correcta. El texto puede engañar a su lector. He aquí expuesta la pista falsa:

La visita de Fragodo me extrañó más que un concierto de tambor. Y digo que me extrañó, porque Fragodo Todolero pertenece a ese linaje de personas que no visitan a un amigo más que por tres causas igualmente espantables: para pedirle veinte duros, para comunicarle que se ha divorciado de su mujer o para enseñarle un nuevo juego de manos (Jardiel 2001a: 48).

Más atrás se señalaba el poder sugestivo que poseen las *citas intertextuales* a fin de provocar una respuesta en el lector. Pues bien, dichas referencias pueden servir de pistas que guíen a este en su camino de cooperación. El pasaje transcrito anteriormente -el que recuerda a *Cenicienta* inserto en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b)- es un ejemplo ilustrativo de lo que se acaba de exponer. En este relato, el lector, seducido por la estrategia textual y guiado por las pistas que el mismo texto le proporciona, aventura una hipótesis que pone fin al relato tomando como horizonte referencial la trama del famoso cuento *Cenicienta*. Sin embargo, esta línea interpretativa no se verá coronada

---

<sup>135</sup>El citado fragmento aparece reproducido exactamente igual en la versión de este cuento inserta, con el mismo título, en la serie *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 230). El fragmento, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9), es reproducido con una levisima modificación.

por el éxito, pues el final del relato es muy diferente al desenlace de *Cenicienta*. Nuevamente, las pistas han llevado la aventura interpretativa por un derrotero equivocado.

3.2.2.3. Por otro lado, *el texto ha de elaborar una estrategia textual que permita crear un espacio a través del cual se mueva el lector mientras elabora su hipótesis*. Se trata de incorporar un pasaje que haga posible que la lectura no se detenga, pero que al mismo tiempo no acapare toda la atención del lector, quien se encuentra sumido en su particular aventura interpretativa. Estos espacios se suelen ocupar con textos no demasiado relevantes y, por lo tanto, escasamente interesantes desde un punto de vista informativo. Si estos textos ofrecieran un contenido informativo relevante y de gran trascendencia, se generaría un problema en el ámbito de la recepción que iría en menoscabo de la elaboración de una propuesta interpretativa por parte del lector. Estos textos no deben seducir al receptor, ni tampoco deben desviar su atención de la tarea en la que este se ve inmerso. No obstante, hay textos que carecen de estos *espacios*.

He aquí algunos ejemplos. La inserción de un *fragmento que resulta irrelevante desde un punto de vista informativo* para el desarrollo de la trama aparece en *El somarova* y en el relato *¡Mátese usted y vivirá feliz! -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-. En el primero de ellos la incorporación de lo irrelevante se produce poco después de que el texto haya seducido al lector y haya hecho posible su colaboración a través de su insistencia en un motivo prospectivo que anuncia un posible desenlace funesto en relación con la bebida denominada *somarova*. Para facilitar la tarea al receptor, la estrategia textual elabora un *espacio* donde aquel puede desempeñar su misión gracias a la inserción de un diálogo insustancial y escasamente relevante:

-Felipe... voy a enseñarte a preparar el “somarova”. El “somarova” es una bebida rusa.

-¡Ah! -dije sencillamente.

-Aprendí a hacerla el año que estuve con mi abuelo pescando truchas en el Volga.

-¿El Volga no es un volcán?

-No. Un río.

-¿Francés?

-Ruso.

-¿No pasa por París?

-No.

La circunstancia de que no pasase por París, cosa que hace todo el que se estima, me forzó a desdeñar un poco el Volga (Jardiel 2001b: 231)<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> El citado fragmento aparece reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel

El segundo relato citado elabora un *espacio* destinado a facilitar la aventura interpretativa del lector recurriendo a la incorporación de una breve digresión que bien se puede omitir por su falta de relevancia. Esta digresión inoportuna se inserta tras el anuncio de que el protagonista del relato se ha suicidado. Este motivo obliga al lector a imaginar cuál es la posible causa del mencionado desenlace. El fragmento que a continuación se reproduce permite que la trama siga avanzando sin desviar la atención del lector de la tarea en la que se encuentra sumido; esto es posible gracias a la irrelevancia que presenta este texto digresivo:

-Mateo Ramos se ha suicidado ayer.

¿También Mateo? Yo no me explicaba aquello. Todo el mundo sabe que el que predica una cosa es siempre el único que no la hace. Los cirujanos no se dejan operar; los farmacéuticos no consienten en tomar ninguna medicina; los cocineros apenas si comen dos o tres fruslerías; los vendedores de aparatos no oyen nunca la radio, y las gallinas no toman huevos fritos (Jardiel 2001b: 236).

En *Un amor oculto*, el insertar la información no pertinente en el contexto de una enumeración extensa contribuye a hacer más lento el ritmo de lectura. De esta forma, el lector dispone de un espacio adecuado que es capaz de retardar el tiempo de lectura, con lo cual el proceso de elaboración de la hipótesis se ve reforzado notablemente. Al lector se le invita a elaborar una hipótesis debido a que el relato comienza *in medias res*. He aquí el mencionado pasaje:

La emoción apenas me dejaba tomarme el helado de chocolate que había pedido al camarero. Durante tres horas largas hice todas aquellas operaciones que denotan la impaciencia en que se sumerge un alma: consulté el reloj, le di cuerda, volví a consultarlo, volví a darle cuerda, le consulté de nuevo, le di cuerda nuevamente y, por fin, le salté la cuerda; sacudí unas motitas que aparecían en el fieltro de mi sombrero; sacudí otras motitas que aparecían en mi traje; revisé dieciocho veces todos los papeles de mi cartera (Jardiel 2001a: 19)<sup>137</sup>.

En el relato *El extraño suceso del auto rosa liberty* la inserción de un fragmento de escaso valor informativo permite que el lector realice su hipótesis interpretativa. El texto, en un momento determinado de su desarrollo, invita al lector a que sea capaz de aventurar una hipótesis acerca del destino de la mujer que parece agonizar junto al narrador:

-¡No le gusta el acueducto! -volvió a decir, con la entonación de quien ve deshechas todas sus ilusiones-. Entonces ya... no me resta más que morir...

---

2001a: 24). El fragmento es también reproducido, con algunas modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9-10).

<sup>137</sup> El citado fragmento aparece reproducido, con modificaciones, en la versión de este cuento inserta, con el título *El amor que no podía ocultarse*, en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 224). También el fragmento aparece reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 8).



Y reclinó su rubia cabeza contra el almohadillado del auto.

Eran las once de la mañana

\*\*\*

(Jardiel 2001a: 28)<sup>138</sup>.

Tras esta propuesta de colaboración, la estrategia textual plantea el siguiente espacio que facilita el hecho de que el receptor pueda elaborar una respuesta adecuada al reto que se le plantea; la incorporación de lo irrelevante permite la construcción del mencionado espacio:

Creo que todo está bien claro. Sin embargo, aún puedo aclararlo más.

Indudablemente la hermosa dama había entrado en el “taxi” al mismo tiempo que yo, pero *por la puerta de la acera*, y lo hizo sin darse cuenta de mi presencia, como yo no me di cuenta de la suya.

Ahora bien: ¿se había clavado el puñalito al sentarse o venía ya con el puñal clavado?

Preguntas son estas que solo un Marco Aurelio podría contestar (Jardiel 2001a: 28)<sup>139</sup>.

El relato *¿Qué solución tan portentosa! -Las mujeres* (Jardiel 2001a)- da comienzo con el desconcierto en que se ve sumido el narrador ante la visita de Fragodo, un conocido. El narrador se pregunta cuál será la causa de la visita. Esta pregunta también se traslada al lector, quien comienza su labor interpretativa a partir de este momento. Para poder facilitar la mencionada tarea, la estrategia textual elabora un espacio insertando una serie de motivos que no parecen demasiado relevantes.

El último ejemplo se encuentra en el relato titulado *El “raid”*. En él se narra el viaje que Camilo, el protagonista, realiza alrededor del mundo en un avión. En un momento determinado del desarrollo del relato, el texto invita al lector a que elabore una hipótesis interpretativa que sea capaz de dar una explicación al siguiente hecho inverosímil: el viaje de Camilo se realiza invirtiendo un tiempo menor al previsto. El espacio que acompaña y que sigue a la invitación que el texto le ofrece al lector se fundamenta sobre el siguiente material irrelevante que queda incorporado en el discurso:

Se habían creado trenes especiales, a precios baratísimos, para que vinieran a Madrid los ciudadanos entusiastas de provincias; un día antes del fijado para

---

<sup>138</sup> El citado fragmento es reproducido, con una levísima diferencia y sin asteriscos, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 10). Sin embargo, con una levísima diferencia y con asteriscos, el pasaje es reproducido en otra versión de este cuento que se inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 160).

<sup>139</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 10-11). También el fragmento es reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 160).

la llegada se habían cerrado las oficinas del Estado y las particulares, y dos millones trescientas mil almas vivían acampadas en un círculo de seis kilómetros de diámetro, que tenía su centro en el aeródromo, aguardando a Camilo y comiendo exclusivamente sardinas de lata.

Era una alegría, un entusiasmo, una nerviosidad general que no tenía precedentes en la Historia (Jardiel 2001a: 89)<sup>140</sup>.

3.2.2.4. *La estrategia textual*, tras haber sido capaz de generar un espacio que le permite al lector realizar su labor, *ha de hacer explícito el contenido informativo al que se ha de llegar tras concluir la aventura interpretativa*. Dicha información corroborará o no el resultado de las pesquisas llevadas a cabo por el lector. Este sabrá si ha errado en su labor o no.

La inserción de estos motivos se puede llevar a cabo mediante varias estructuras formales. En primer lugar, se hace uso de estructuras superiores a la oración. Así sucede, por citar algunos ejemplos, en *Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación - Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-, *La sencillez fragante* o *La puerta franqueada* de *Novelas cortas* -(Jardiel 1998)-; en todas ellas, un relato más o menos extenso sirve para hacer explícito el contenido al que debe llegar el lector en su aventura interpretativa.

Un caso peculiar de este tipo de estructura superior a la oración lo constituye la *recapitulación*. La recapitulación suele aparecer al final de las aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes. Su misión consiste en ofrecer al lector el resultado de las investigaciones del famoso detective incluyendo, como cabe esperar, la solución de cada caso. En este contexto, el detective expone su labor deductiva desde el principio, valorando la incidencia que sobre el resultado final de sus pesquisas han desempeñado las pistas aportadas que han aparecido a lo largo del relato. La reconstrucción de cada caso es el motivo de que la recapitulación ofrezca una estructura tan extensa. Por ser en este contexto cuando el relato descubre las circunstancias que han permanecido oscuras, se puede hablar de *desenlace regresivo* (Tomachevski 1982: 255).

He aquí un ejemplo. De *La serpiente amaestrada de Whitechapel -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-* es la siguiente recapitulación, donde se retoman las principales pistas, señalando su grado de incidencia en la resolución del caso:

Como de costumbre, horas después yo le preguntaba a Holmes cómo había podido descifrar aquel misterio.

-Es sencillo -me contestó con su frialdad habitual-. En la habitación del crimen yo vi ayer huellas de serpiente. Eso y la circunstancia de que el muerto hubiera estado de guarnición en la India, me hizo pensar que algún indostánico –probablemente para vengar antiguas ofensas a los ídolos, perpetradas por el oficial Evans- había atentado contra el joven enviándole una serpiente amaestrada, medio muy usado en la India. El vengador no

---

<sup>140</sup> El citado fragmento aparece reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 15-16).

podía ser otro que el Shib de que hablaba el “Times”, pues ese individuo iba a embarcar para Calcuta; es decir, huía de Londres. Lo demás, ya lo sabe usted. Fuimos al cabaret para aprender yo a tocar la flauta de oído, y así que supe, toqué la flauta frente a la casa del crimen, en cuyos alrededores tenía que estar el reptil, puesto que su amo había muerto y no tuvo ocasión de llevárselo; y el reptil amaestrado acudió al sonido de mi flauta, ejecutando los ejercicios que le enseñara su amo y nos atacó, siguiéndonos hasta casa (Jardiel 2001b: 96).

Otra fórmula para insertar la información es la estructura oracional con menor o mayor complejidad. El empleo de esta estructura a fin de anunciar el contenido informativo hacia el cual han de converger las pesquisas interpretativas del lector aparece en varios relatos. Por citar un ejemplo, en el que lleva por título *¡Qué solución tan portentosa! -Las mujeres-*, el narrador se pregunta por qué razón recibe la visita de un conocido suyo, Fragodo. Mientras este espera ser recibido, el narrador invita al receptor a elaborar una hipótesis. Pues bien, una vez que Fragodo se encuentra en escena se revela cuál es la causa que le ha llevado a pedir consejo a su amigo: “-Soy muy desgraciado -siguió diciéndome Fragodo sin hacer demasiado caso a Raniero-. Joaquina es muy coqueta” (Jardiel 2001a: 49). Esta es la información tan esperada por el lector.

Una oración de naturaleza compleja puede servir de soporte estructural a la información que se hace explícita. Así ocurre en *El “raid”* donde el lector, tras haber coronado su labor, accede a la información a la que tal vez le haya conducido su aventura interpretativa:

Todo el mundo sabe que para un aeroplano el aceite es imprescindible, y así se comprenderá que el aparato de Camilo, enterado de que no tendría aceite hasta llegar a Madrid, hiciese prodigios de velocidad para encontrarse en la corte cuanto antes (Jardiel 2001a: 89)<sup>141</sup>.

3.2.3. Otro recurso que asegura y que garantiza el mantenimiento vivo del interés del lector es conseguir *captar su atención* gracias a una serie de procedimientos que se insertan al principio de textos como la “Nota preliminar” con que se abre la novela corta *Jack, el destripador -Novelas cortas-*.

Los medios de que se sirve el citado pasaje para cautivar al lector y animarlo en su misión son los siguientes:

#### 3.2.3.1. *Recurrir a la exageración*

El presentar de manera hiperbólica o exagerada el tema sobre el cual versará el relato es un procedimiento que provoca la admiración del lector: “El más interesante misterio policíaco del siglo XIX es, sin disputa, la serie de crímenes cometidos en

---

<sup>141</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 16).

circunstancias idénticas por una misma mano, al parecer, y descubiertos en Londres” (Jardiel 1998: 126).

### 3.2.3.2. *Enumerar los misterios no resueltos en torno al caso*

Sembrar dudas procedentes de cuestiones formuladas sin respuesta es un procedimiento eficaz para atrapar al lector y sumergirlo en la lectura de la novela. El misterio más importante que gira alrededor de Jack es, sin duda, el relacionado con su identidad; le sigue el descubrimiento del móvil. El lector, alentado por estas cuestiones sin solución, se lanza a la lectura del informe de Mc. Lower con la intención de dar con la solución a los presentes problemas. He aquí expuesto uno de los misterios no resueltos:

La creencia general se inclinó a la idea de que el misterioso asesino, al que hubo que llamar *Jack*, para distinguirlo de alguna manera, era un cirujano loco del London Hospital, ya que las circunstancias de que todas sus víctimas aparecieran con el vientre abierto, y en las cercanías del referido hospital, permitía abrigar la certeza de esa hipótesis (Jardiel 1998: 127).

El móvil, otro asunto que permanece envuelto en las tinieblas más oscuras, es otro acicate que cautiva al lector:

Ningún asesinato volvió a turbar la paz de Whitechapel. *Jack* había desaparecido para no reaparecer ya nunca; se había vuelto a las sombras de donde brotara, y en su fuga -tan misteriosa como su aparición- se llevaba el apasionante secreto de su nombre, de sus circunstancias y de los resortes ocultos que le empujaron a cometer aquellos once crímenes, igualmente monstruosos e inconcebibles (Jardiel 1998: 127).

### 3.2.3.3. *Uso de enumeraciones de tres y cuatro términos*

Las series de tres y cuatro elementos contribuyen a darle al estilo un enfoque retórico que llama la atención del lector. Lo ampuloso de los períodos oracionales le otorga al discurso un sabor extremadamente atractivo. He aquí algunos ejemplos:

“Y en junio otra, y otra en julio, y otra más en septiembre...” (Jardiel 1998: 127).

“En cada esquina se agazapaba una sombra vigilante; en cada portal unos ojos espiaban, y en cada ventana una mano aguardaba pronta a caer sobre *Jack*...” (Jardiel 1998: 127).

“Se ofrecieron premios, se estimuló a todos los ciudadanos de buena voluntad para que coadyuvaran a los trabajos de Scotland Yard, se montaron guardias permanentes en el barrio de Whitechapel [...] y se proveyó a todas las mujeres alegres” (Jardiel 1998: 126).

### 3.2.3.4. *Referencias a las múltiples leyendas a que han dado lugar los crímenes*

Las leyendas populares se forjan en el alma de la colectividad como respuesta a una serie de hechos y de acontecimientos que impresionan de forma muy acusada las

vivencias de numerosos pueblos. El atractivo de las mismas reside en la especial captación que estas realizan de todo aquello que tiene un peso específico dentro de una cultura determinada. El presentar la historia de Jack como punto de partida de una serie de leyendas que giran en torno al mencionado personaje es un índice que señala la importancia y el lugar que tiene el asesino en la cultura inglesa. La captación de la voluntad del lector está servida:

La impunidad en que estos crímenes se perpetraron, la ferocidad -o el desequilibrio- de que daba muestras su autor, y, sobre todo, la extraña circunstancia de ser mujeres todas las víctimas, desataron la fantasía popular hasta el punto de que nos sería imposible recoger aquí todas las leyendas que alrededor de este asunto se forjaron en Londres y en el mundo entero (Jardiel 1998: 126).

3.2.4. *Presentar una historia narrada como si esta fuera real* puede conferirle interés al proceso de lectura. A fin de conseguir esta premisa, la estrategia textual ha de incorporar y de codificar todo un conjunto de procedimientos encaminados a dotar de verosimilitud al discurso.

En *Jack, el destripador -Novelas cortas-*, la estrategia textual se emplea a fondo para dar verosimilitud a una historia que, por su naturaleza y sus características más relevantes que todo lector conoce, se encuentra en el terreno de la ficción y de lo escasamente creíble. A fin de dotar de una cierta atmósfera verosímil al relato en cuestión, el texto se sirve de una serie de procedimientos.

3.2.4.1. En primer lugar, el lector se encuentra ante un *corpus narrativo que incluye varias voces y diversos estilos o lenguajes*. El primero de ellos es una NOTA PRELIMINAR cuya responsabilidad recae sobre una voz distinta de la del narrador que más tarde desarrollará la historia. Se trata de la figura de un comentarista que realiza una breve crónica sobre los asesinatos atribuidos a Jack. Incluso menciona la figura del detective que será el responsable de la investigación.

Tras esta primera sección, se encuentra la parte más extensa y más interesante de la novela -así se denomina este relato-. En dicha sección se recoge la narración que el agente Thomas Mc. Lower realiza acerca de sus investigaciones sobre los asesinatos del destripador. Se trata de una crónica realizada por un narrador interno protagonista y testigo ocular de los hechos. Antes y después de este extenso y amplio relato, la presencia de dos textos que flanquean la narración de Lower llama la atención del receptor. Son dos reseñas realizadas por un editor bajo cuya responsabilidad se han publicado las memorias del agente. Aquel le concede crédito a lo contado y narrado por este.

Estas son las reseñas:

RELATO DE LAS PESQUISAS LLEVADAS A CABO POR EL AGENTE THOMAS MC. LOWER PARA DESCUBRIR Y CAPTURAR AL LLAMADO “JACK, EL DESTRIPIADOR” (JACK THE RIPPER), EN LONDRES Y EN LOS AÑOS 1887, 1888 Y 1889 (Jardiel 1998: 128).

(*Aquí termina la parte referente al asunto de las memorias de Thomas Mc. Lower, agente de Scotland Yard, fechadas en Londres a 16 de septiembre de 1918*) (Jardiel 1998: 150).

La presencia de tres voces y de tres estilos o lenguajes diferentes contribuye a hacer más creíble la historia que cuenta Lower, puesto que esta pluralidad de textos ofrece una riqueza en puntos de vista que dotan de una mayor verosimilitud a lo contado y narrado por el detective: hay otras voces que hablan y exponen su manera de ver los hechos relacionados con el destripador y todas confluyen en la idea de que Jack existió, aunque nunca fue apresado. Además, el editor responsable de la publicación de las memorias del detective corrobora su verosimilitud al sacarlas a la luz. Todo este proceso en busca de lo verosímil se vería abocado al fracaso si la estructura del texto careciese de toda esta compleja polifonía. Si la novela fuese responsabilidad de una única voz, la sensación de verdad se vería mermada de forma considerable.

3.2.4.2. *El relato en primera persona le confiere verosimilitud a la historia.* En efecto, la presencia de un narrador que es testigo ocular de lo que cuenta actúa como una garantía de verdad para el lector. Este se siente más tentado a creer en la verdad de lo que lee cuando el que narra dice haber vivido todo lo que escribe.

3.2.4.3. Por otro lado, el texto ofrece la presencia de alguna que otra marca que incide en la verdad presente en la historia, contribuyendo de esta forma a hacer más verosímil lo que se narra. Por ejemplo, *las descripciones precisas de espacios conocidos o las referencias temporales* se convierten en unos datos nada desdeñables para una estrategia textual que persigue la verosimilitud. Tampoco habría que menospreciar, en este sentido, la función desempeñada por *algunos adjetivos* que consiguen dinamizar el carácter verosímil con que se pretende presentar el desarrollo de la historia; tal es el caso del adjetivo “verídica” con el que se inicia la novela: “(Novela verídica)” (Jardiel 1998: 126).

Sin embargo, un texto artístico nunca dejará de sorprender al lector. La ambigüedad es una de las bases de su poética y es aquella la que determina su naturaleza inacabada y su fuerza artística. En el relato analizado, se deja abierta una puerta a esa indeterminación que cualquier producto artístico ofrece. Por muy claro que esté todo, por mucha seguridad que le transmita el texto a su lector, siempre aquel le hará dudar. Así sucede en esta novela. Si se habla de *novela* a sabiendas del riesgo que se corre con el uso de tal palabra dentro de un contexto donde se ha hecho todo lo posible para conseguir el dominio de lo verosímil, es precisamente porque así es calificada esta narración. En definitiva, el problema es el siguiente: por un lado, la estrategia textual se esfuerza al máximo para ofrecerle al lector un producto lo más creíble posible; pero, por otro lado, el texto presenta algunas referencias a su naturaleza ficcional. Palabras como *novela* o *relato* ofrecen unas connotaciones muy evidentes acerca de la naturaleza de lo que se cuenta. La ambigüedad está servida. La estrategia textual persigue despistar al lector, envolviéndolo en una especie de *niebla* que le haga difícil determinar en qué nivel se ha

de ubicar: la realidad o la ficción. Quizá esta nueva interpretación se encuentre en consonancia con otro fin que el texto haya programado y cuya estrategia se haga presente en otra nueva lectura<sup>142</sup>.

### 3.3. Estrategias encaminadas a cumplir las expectativas de cualquier lector desconocedor de la obra de Jardiel

El tercer gran peligro que puede ocasionar un gran daño en la comunicación literaria es el de la falta de competencia que se observa en algunos lectores que, desconocedores de la obra de Jardiel, se ven incapacitados para llevar a cabo una lectura o una recepción con éxito. Con el fin de mitigar y minimizar las consecuencias perniciosas que se derivan de esta problemática, la estrategia textual se sirve de unos procedimientos encaminados a satisfacer las expectativas de estos lectores que verán colmados y satisfechos sus deseos.

Cualquier texto selecciona, identifica y educa a su *Lector modelo*. Ahora bien: hay que advertir el hecho de que el fenómeno narrativo llega a un número indeterminado de receptores; algunos de ellos se convertirán en Lectores modelos; en cambio, otros, segregados de los primeros, no satisfarán los retos que el texto plantea. Estos podrán atender a algunas demandas planteadas por la estrategia textual pero no a todas. Y sin embargo, estos receptores verán cumplidas sus expectativas aunque no sean las mismas que se le plantean a ese *Lector ideal*; la razón reside en el hecho de que la estrategia textual ha de tener previsto un plan que haga posible la activación de diferentes *rutas de lectura* de tal manera que cada lector se sitúe en el nivel que por su competencia le corresponda.

Este plan alternativo de lectura especialmente diseñado para aquel lector carente de la competencia necesaria que haría de él un auténtico *Lector modelo*, se actualiza en textos que precisan de una respuesta simbólica o alegórica, en relatos que se hacen eco de las especiales relaciones entre hombre y mujer y, por último, en narraciones mediante las cuales se persigue provocar la risa a pesar de la constante presencia de *afectos* que pueden llegar a neutralizarla.

Hay textos que precisan necesariamente de una *respuesta interpretativa simbólica o alegórica*. Relatos como *El naufragio del "Mistinguette"* (Jardiel s.f.b) o *La señorita Nicotina -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- exigen la presencia de un receptor cuya lectura sea capaz de ir más allá de la simple recepción superficial derivada de una interpretación literal. Sin embargo, hay lectores que no se encuentran capacitados

---

<sup>142</sup>No obstante, cabe la posibilidad de que Jardiel imite de forma paródica algunas de las prácticas a que se dedicaban los estudiosos de los fenómenos sociales tales como hacer acopio de procedimientos novelísticos e insertarlos en sus análisis. Morroe Berger (1979: 12) adelanta esta idea: "los científicos sociales han recurrido a técnicas novelísticas para hacer más agradable y más vívida e inmediata su obra a ese mismo lector. Norman Mailer, que pretendió combinar estos dos enfoques en *The Armies of the Night*, le puso a su obra, como subtítulos: "La historia como novela". "La novela como historia".

para dar una respuesta de este tipo. Pero no por ello su labor de lectores ha de verse necesariamente abocada al fracaso. La estrategia textual permite que estos puedan disfrutar del placer de la lectura al elaborar un nivel de cooperación textual donde se instalan dichos lectores y donde ven satisfechas todas sus expectativas. Esto exige que el texto sea lo suficientemente atractivo y que ofrezca diversas ofertas interpretativas para el lector que no llega a ser modelo. La hilaridad y el placer que se desprenden al percibir el ingenio derrochado en la elaboración de una historia son algunas de las experiencias que de forma más notable se derivan de la lectura de este tipo de relatos. La consecución de estos placeres conlleva la satisfacción de las expectativas del lector.

Por otro lado, *los relatos que profundizan en las relaciones hombre-mujer* también han de estar preparados para ofrecer un plan de lectura alternativo para aquellos lectores que desconocen el verdadero alcance y sentido de estas narraciones por carecer de la competencia necesaria que todo *Lector modelo* posee. Se trata de historias que bajo una lectura superficial ofrecen al lector formado en Jardiel toda una filosofía desengañada y escéptica en cuanto a la materia amorosa; estas consideraciones estarán vedadas para el receptor que se limite a realizar una lectura superficial. No obstante, para este tipo de lector el texto ha sido capaz de programar y elaborar un nivel de lectura que se adapta a sus exigencias permitiéndole satisfacer ciertas expectativas que le harán sentir que su tarea como descodificador de un texto ha tenido éxito. El aspecto burlesco, el contenido extravagante y cierto toque misógino no pasarán desapercibidos para un lector de estas características, que sentirá un placer derivado de su lectura, por muy superficial que esta sea.

Una de las funciones más interesantes en la obra en prosa de Jardiel es la *elaboración de una estrategia textual que sea capaz de provocar en el receptor el estallido de la risa*. Con este propósito, Jardiel crea una poética de lo hilarante. Sin embargo, interesa resaltar el hecho de que hay ciertos aspectos que pueden derivar en una neutralización del fenómeno de la risa. Entre ellos, destacan los sentimientos que producen un efecto inhibitorio en la hilaridad. Sentimientos como la compasión, la pena, la ira, la crueldad<sup>143</sup> ..., pueden, en cualquier momento, provocar una reacción que neutralice la hilaridad; de ahí la necesidad acuciante de elaborar una serie de estrategias cuyo cometido sea anular las consecuencias negativas que se derivan de estos afectos. El texto de Jardiel siempre verá recompensada su labor ante la presencia del *Lector modelo*, puesto que este siempre reirá aunque se generen esos afectos perniciosos; en cambio, la respuesta hilarante puede verse comprometida ante el otro lector, el que no viene codificado por la misma estrategia textual -es decir, el lector no modelo-, precisamente por la presencia de esos sentimientos. El texto jardielesco ha de estar preparado para poder neutralizar los afectos que se generen en el ánimo de este receptor y así poder conseguir que este ría.

---

<sup>143</sup>A este tenor, son esenciales las palabras de Garrido Moraga (2001: 14) donde advierte de la importancia de la crueldad como motivo fundamental de la escritura de Jardiel.



Antes de iniciar el análisis de los procedimientos, he aquí una tipología de los afectos. El primer grupo estaría integrado por aquellos elementos, como la compasión, el enfado, la ira, etc. Al segundo pertenecen aquellos afectos que suelen aparecer en contextos donde se incorporan y se insertan los llamados *motivos inesperados*. El *motivo inesperado* es aquel que se inserta en un contexto con el que mantiene una relación de conflictividad puesto que las expectativas derivadas de este se ven neutralizadas y negadas por la incorporación de aquel. Estos motivos generan perplejidad, sorpresa, extrañeza, etc., que pueden llegar a abortar el estallido de la risa. A este grupo pertenecen también aquellas expresiones que no logran obtener el resultado perseguido, es decir, que no consiguen provocar el desencadenamiento del efecto hilarante.

### 3.3.1. Estrategias que neutralizan los afectos del primer grupo

La primera de ellas consiste en la simple *omisión de la información* que puede provocar el desencadenamiento de ciertos afectos que lleguen a neutralizar el desarrollo del efecto hilarante. Dicha información elidida puede ser fácilmente restituida por el receptor sin que se produzca ninguna pérdida de la misma.

Este procedimiento permite conseguir dos fines: por un lado, y como ya se ha visto, a través de la presente estrategia se evitan ciertos comentarios que por su carga hostil pueden desencadenar consecuencias funestas; sin embargo, por otro lado, la omisión de una parte del contenido informativo propicia la aparición de la risa, debido al ahorro de energía que se produce en el ánimo del receptor en el momento en que este es capaz de disponer de una cantidad considerable de información con un gasto energético mínimo<sup>144</sup>.

La estrategia analizada suele ser utilizada en aquellos contextos donde se aprecia un cierto grado de misoginia. En el relato titulado *¡Espera un segundo! -Las mujeres-*, Jardiel le ofrece al lector la posibilidad de restituir un chiste tendencioso y hostil hacia la figura de la mujer que queda encubierto por el uso de la presente estrategia. El mensaje es recibido por el receptor, que rápidamente intuye cuál es la información omitida. El descubrimiento de este sentido provoca el estallido de la risa, que evita la aparición de aquellos afectos contrarios a la misma:

Evelia, con la mejor de sus sonrisas, y las tiene preciosas, agrega:

“Te da tiempo a encender un cigarrillo”.

Mariano, con doloroso estupor:

“¿Un cigarrillo? ¡Dios mío!”

Se echa en una butaca y enciende un puro (Jardiel 2001a: 43).

En el relato *Un amor oculto* el protagonista lleva esperando a su amada tres horas. La crítica dirigida hacia la falta de puntualidad de la amada no aparece de forma explícita,

---

<sup>144</sup>La relación habida entre estos dos parámetros -el ahorro de la energía síquica y la reacción hilarante- es la tesis en la que se fundamenta la teoría freudiana sobre la risa (Freud 1996: 130).

sino que ha de ser intuita. Con este proceder se evita el desarrollo de un afecto que puede ser nocivo:

La emoción apenas me dejaba tomarme el helado de chocolate que había pedido al camarero. Durante tres horas largas hice todas aquellas operaciones que denotan la impaciencia en que se sumerge un alma (Jardiel 2001a: 19)<sup>145</sup>.

La segunda estrategia que seguidamente se aborda es utilizada en aquellos contextos donde no se omite la información que, debido a su carga tendenciosa, puede generar un afecto que haga difícil la aparición de la risa. En este caso se suele recurrir a *la inserción de uno o varios chistes o bien antes o bien tras la incorporación del motivo que provoca el afecto nocivo*.

En el primer caso, el humorista se sirve de la risa que se deriva del chiste o de los chistes incorporados antes del motivo que trae consigo el afecto. La reacción cómica ocasionada por la aparición de la risa logrará solapar las consecuencias nocivas que se pudieran derivar.

En el relato *¡Somos muy buenas amigas! -Las mujeres-*, Aníbal entabla un diálogo con Fanny acerca de Amundsen. El tema objeto de conversación es muy poco acertado para un encuentro entre enamorados. Además, el mencionado motivo se encuentra tratado desde un punto de vista demasiado trivial. El lector es consciente de que se trata de una burla dirigida hacia este aventurero y sus viajes. A fin de evitar la aparición de un posible afecto que llegue a neutralizar el estallido de la risa, se insertan antes de la incorporación del mencionado motivo unas palabras irónicas que provocan la risa en el receptor. Dichas palabras erradican el sentimiento de repulsa que este motivo puede ocasionar en un lector que respete la figura de Amundsen:

Aníbal, después de meditarlo bastante, encontró un tema de conversación que le pareció muy espiritual y de buen gusto.

-¿Se ha enterado usted de que Amundsen va a intentar un nuevo viaje al Polo? (Jardiel 2001a: 46).

En el segundo caso, se utiliza la incorporación de uno o varios chistes tras la inserción de un motivo que provoca el desarrollo de un sentimiento nocivo para la risa. Mediante este procedimiento se logran paliar y disminuir los efectos negativos derivados del motivo en cuestión.

En el relato *Una infamia en alta mar*, los naufragos deciden sacrificar a uno de ellos para que les sirva de alimento. El capitán dispone que sea la suerte la que decida quién será el encargado de servir de comida a los demás. El azar señala a Silbatangos como elegido. La situación llega a un nivel considerable de tensión y, a consecuencia de

---

<sup>145</sup> El citado fragmento es reproducido en la versión de este cuento que aparece inserta, con el título *El amor que no podía ocultarse*, en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 224) con ligeras modificaciones. También aparece reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 8).

ello, la compasión se adueña del ánimo del lector. Para evitar que esta consiga neutralizar el estallido de la risa, se incluyen unas palabras de Silbatangos que mitigan este afecto:

Eché a suertes y le tocó hacer de *ragout* a Paciano González. La Providencia se mostró sabia. Paciano era el más nutritivo de todos.

Miré a “Silbatangos” con miedo. ¿Cuál iba a ser la expresión de aquel rostro en ese momento espantable?

Sin embargo, el semblante de “Silbatangos” estaba más tranquilo que una aldea del Piamonte. Paciano sonrió, se encogió de hombros y pronunció una frase heroica:

-Que os haga buen provecho (Jardiel 2001a: 16)<sup>146</sup>.

*La incorporación de un motivo inesperado o no previsto por el contexto* puede neutralizar un afecto, puesto que la sorpresa derivada de la inserción de dicho motivo deja en suspenso la emoción producida por el efecto negativo. Así se aprecia en el siguiente fragmento perteneciente a *Un amor oculto*: “-¿De verdad que me quieres? -preguntó ella, con esa pesadez propia de los enamorados y de los agentes de seguros de vida-” (Jardiel 2001a: 20)<sup>147</sup>.

El comentario que realiza el narrador acerca de los enamorados puede llegar a provocar un cierto rechazo en el ánimo de algún lector; a fin de evitar en lo posible que este sentimiento aborte el estallido de la risa, se incorpora el motivo referente a los agentes de seguros de vida, que, por ser inesperado e imprevisto, genera una carga notable de sorpresa que elimina y neutraliza el afecto.

El papel que desempeña el motivo inesperado como mecanismo neutralizador de un sentimiento que impide la risa se hace especialmente efectivo en una enumeración de términos que, al estar dispuestos *in crescendo* -es decir, de menos a más-, generan un afecto que va ganando en intensidad de forma paulatina. La inserción del motivo inesperado en el contexto final de la enumeración provocará en el ánimo del receptor un sentimiento de sorpresa que pondrá fin al sentimiento desarrollado previamente. La energía invertida en el desarrollo del afecto se consume en risa, una vez que ese gasto se convierte en superfluo.

Por otro lado, el lector sabe que las enumeraciones jardielescas suelen incorporar al final un motivo inesperado. Este hecho facilita que el receptor se predisponga a reír

---

<sup>146</sup> El citado fragmento es reproducido, con alguna variación, en la versión de este cuento incluida, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 151-152). También el fragmento es reproducido, con alguna modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

<sup>147</sup> El citado fragmento es reproducido, con alguna leve modificación, en la versión de este cuento inserta con el título *El amor que no podía ocultarse* en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 225). También aparece reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9).

desde el mismo momento en que la enumeración da comienzo. Esta risa consigue, en muchos casos, que el afecto no llegue a producirse y que se mantenga al margen.

*Los motivos cotidianos, contemporáneos y vulgares* suelen ser bastante eficaces a la hora de neutralizar cualquier sentimiento nocivo que pueda poner en peligro el estallido de la risa. El éxito de estos motivos reside en lo fácil que resulta provocar el efecto hilarante a través de ellos.

He aquí algunos ejemplos ilustrativos. En el relato *¡Somos muy buenas amigas! -Las mujeres-*, el narrador realiza una descripción de Fanny que puede provocar en el receptor la aparición de un sentimiento próximo y cercano a la cursilería; con el fin de evitar, en la medida de lo posible, el desencadenamiento de dicho sentimiento, Jardiel se sirve de la inserción de un motivo cotidiano y actual: “Parecía una mujer arrancada de las páginas de Lord Byron. Sin embargo, había nacido en la calle de Claudio Coello” (Jardiel 2001a: 45).

En el relato *El extraño suceso del auto rosa liberty*, el narrador le explica a la protagonista por qué razón la vida ha dejado de interesarle. Sus palabras provocan un sentimiento de amargura que a toda costa hay que evitar, si se quiere que el efecto hilarante se desencadene. Nuevamente la incorporación de motivos cotidianos y actuales impide que el sentimiento de amargura logre contrarrestar el sentido cómico del pasaje: “¿Qué puede sorprenderme ya, como no sea el hecho de que alguien me preste dinero? En la vida moderna todo es humo, gasolina y *foie-gras*” (Jardiel 2001a: 28)<sup>148</sup>.

La presente estrategia consiste en la incorporación del motivo que provoca la aparición de un afecto sin que venga acompañado por ningún chiste que derive la energía invertida en él en risa. En el presente caso, *el motivo que ocasiona el afecto ha de provocar la risa mucho antes de que el sentimiento contrario a la misma se desarrolle*. Para ello, la expresión cómica ha de ser muy impactante.

Los motivos contemporáneos y actuales ofrecen resultados bastante satisfactorios. Lo mismo puede decirse de la incorporación de aquellas burlas que desmitifican asuntos serios y elevados. En este último caso, el sentimiento de respeto que dichos asuntos podrían provocar en el ánimo del receptor queda abortado por la risa generada. Como ejemplo se propone la lectura del relato *La verdad de lo que es el infierno* (Jardiel 2001a), donde la desmitificación a la que se someten determinados contenidos trascendentes y sublimes es capaz de provocar el estallido del efecto hilarante mucho antes de que la aparición del sentimiento de respeto llegue a congelar la risa en el ánimo del lector.

La siguiente estrategia consiste en *hacer constar reiteradamente la idea de que todo lo que se está leyendo no es nada más que ficción*. El constante insistir en la intrascendencia de la creación literaria permite que el receptor no establezca ningún tipo

---

<sup>148</sup> El citado fragmento es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 161). También aparece reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento incluida, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11).

de relación afectiva con el objeto de su lectura. De esta forma, la indiferencia hacia el producto artístico condiciona el ánimo del lector, que recibe las burlas de forma impasible, generándose en él una actitud que permite la aparición de la risa.

*El uso de la ironía* es otro camino trazado a fin de conseguir la neutralización de aquellos afectos que pudieran provocar una reacción contraria a la risa. El distanciamiento irónico con el que el narrador enfoca la realidad circundante contribuye a crear una marcada línea que separa notablemente lo leído del receptor. Esta distancia hace imposible que el lector se sienta identificado con aquellos personajes que son objeto de burla. La asepsia sentimental así conseguida confiere serenidad al ánimo y lo prepara para la risa.

Otra estrategia encaminada a la supresión de cualquier tipo de afecto consiste en el *uso de expresiones polisémicas*, es decir, formulaciones que encierran al menos dos lecturas diferentes que actúan de forma simultánea. Dichas expresiones cómicas pueden ser leídas desde dos puntos de vista diferentes: o bien de forma inocente, sin que surja ningún tipo de sentimiento nocivo, o bien de manera tendenciosa; en este caso, se hace inevitable la aparición de afectos. Al margen de lo expuesto, el lector ríe al percatarse de cuáles son los dos sentidos que simultáneamente interaccionan en la base semántica de la unidad en cuestión; ese descubrimiento lo lleva a sentirse orgulloso de su ingenio y, por lo tanto, a experimentar una sensación placentera que se traduce en risa.

*La verdad de lo que es el infierno* ofrece un ejemplo que ilustra la aplicación de la estrategia presentada. En el momento en que la conciencia se despide de Enrique, este queda ensimismado contemplando cómo aquella se marcha. Lucifer, que se encuentra con el desconsolado Enrique, le dirige las siguientes palabras, que encierran un mensaje polisémico: “Veo que ahora contemplas con asombro lo bella que es tu conciencia...” (Jardiel 2001a: 68). La palabra “bella” adquiere en este contexto unos tonos polisémicos nada desdeñables. Por un lado, este calificativo debe ser interpretado en el sentido literal, ‘atractiva’, con lo cual daría lugar a un chiste desmitificador y malicioso que generaría posibles afectos negativos para la risa; pero, por otro lado, cabría realizar la decodificación de este adjetivo recurriendo a la actualización de los significados ‘noble’ y ‘virtuosa’. En este caso, la expresión sería inocente y no cabría hablar de intención desmitificadora, con lo cual tampoco se generaría ningún sentimiento nocivo. Se trata, por lo tanto, de una serie de expresiones que pueden desencadenar o no determinadas reacciones perniciosas y peligrosas para la risa en virtud de su carga polisémica. En cualquier caso, el lector se ríe al descubrir la pluralidad de sentidos y muestra, a través de la reacción hilarante, el poder de su ingenio.

Otro procedimiento que tiene como finalidad la neutralización de cualquier sentimiento contrario a la aparición del efecto hilarante consiste en *crear en torno a un personaje, que será objeto de burla, un tejido de circunstancias que impiden el desencadenamiento de uno de los afectos más perniciosos para la risa: la compasión*. Este sentimiento, si no llega a ser neutralizado, es uno de los enemigos más encarnizados de lo cómico; cualquier humorista sabe cuál es el alcance de su poder. Jardiel, que conoce los entresijos del humor, intentará por todos los medios neutralizar este sentimiento de

compasión que cualquiera de sus personajes pudiera suscitar. Para ello se sirve de la desmitificación del ente de ficción y de una caracterización psicológica del mismo que no tiende a provocar, precisamente, la compasión de sus lectores. A tal fin, Jardiel dota a algunos de sus personajes de todas las imperfecciones y vicios posibles. Solo así no se producirá la tan temida identificación personaje-lector, que es precisamente la base para la aparición de ese sentimiento que tan nefasto es para el humorista: la compasión.

Como ejemplo de la anterior propuesta, he aquí un fragmento del relato *¡Espera un segundo! -Las mujeres-*, en el que se procede a la desmitificación del personaje a fin de impedir el desarrollo del sentimiento de la compasión:

Mariano Luján es el protagonista de esta brevísima historia. Me extraña mucho que el protagonista se llame Mariano, pero, efectivamente, se llama así. Mariano es un nombre inadmisiblemente propio solo para un invitado de boda de café. Es muy difícil decir Mariano e imaginarse un hombre de buen gusto (Jardiel 2001a: 41).

### 3.3.2. Instrucciones para neutralizar el segundo tipo de afectos

El segundo tipo de afectos está constituido por aquellos sentimientos -sorpresa, perplejidad, extrañeza, indiferencia, etc.- que se derivan de la inserción de *motivos inesperados*. Estos motivos pueden provocar un sentimiento de rechazo en el lector, debido a su naturaleza especial y a su incorporación, aparentemente no prevista, en un contexto determinado. Si este sentimiento de repulsa llega a generarse, puede provocar la anulación del efecto hilarante.

Jardiel es consciente de cuál es el riesgo que corre su especial y particular poética del humor. Por esta razón, concentrará todos sus esfuerzos en dejar claros cuáles son los mecanismos que le permiten incluir este tipo de motivos.

Las estrategias utilizadas para preparar y dar naturalidad a la inserción de motivos inesperados son las siguientes.

3.3.2.1. *La enumeración*. Se trata de una estrategia eficaz a la hora de insertar lo inverosímil y lo exagerado. En un caso y en otro, la enumeración de términos ofrece la posibilidad de hacer natural y de preparar la inserción de lo increíble y de lo hiperbólico gracias a que estas enumeraciones parten de hechos y de aspectos verosímiles. Al ser amplio el conjunto de unidades que integran la enumeración, se genera un producto exagerado, de tal manera que es el conjunto, la enumeración en sí, lo que resulta hiperbólico. Con este procedimiento se logra crear un producto inesperado dotado de una cierta naturalidad y, en cierta medida, exigido por el propio contexto en el que se inserta. Por último, habría que señalar que gracias a esta estrategia la sorpresa del receptor se ve disminuida, dado que a lo inverosímil y a lo exagerado se llega de forma natural.

Un ejemplo que ilustra la inserción de lo increíble a través de una enumeración se encuentra en *Un amor oculto*. Al principio de este relato, el protagonista, mientras aguarda la llegada de su amada, invierte el tiempo de espera en realizar una serie de tareas

narradas en forma de enumeración. La cantidad de actividades a que dedica el tiempo es tan numerosa que el producto final es inverosímil. No obstante, el lector no reacciona con extrañeza ante lo que lee, puesto que las acciones enumeradas son en sí mismas verosímiles; se puede decir, por lo tanto, que el mismo contexto ha guiado la lectura del receptor neutralizando cualquier manifestación de sorpresa que pudiera desencadenar un afecto contrario a la risa:

Durante tres horas largas hice todas aquellas operaciones que denotan la impaciencia en que se sumerge un alma: consulté el reloj, le di cuerda, volví a consultarlo, volví a darle cuerda, le consulté de nuevo, le di cuerda nuevamente y, por fin, le salté la cuerda; sacudí unas motitas que aparecían en el fieltro de mi sombrero; sacudí otras motitas que aparecían en mi traje, revisé dieciocho veces todos los papeles de mi cartera; tararé quince cuplés y dos romanzas; leí tres periódicos, sin enterarme de nada de lo que decían; medité, moví la cabeza, alejando meditaciones, y luego volví a meditar (Jardiel 2001a: 19)<sup>149</sup>.

La enumeración también puede actuar como contexto que prepara y da naturalidad a un motivo inesperado en otras circunstancias diferentes a la presentada más arriba. Se trata de aquellos casos en los que un motivo inesperado se inserta al final como último término de la serie. Una enumeración está constituida por un conjunto de palabras que poseen alguna relación semántica que permite la incorporación de cada una de ellas. En algunas ocasiones, el motivo que se incluye al final de la serie de términos enumerados rompe, en cierta medida, con las expectativas que la enumeración ha ido creando. Ahora bien, un examen atento permite apreciar que el elemento disonante está previsto, hasta cierto punto, por el propio contexto que constituye la enumeración, dándose así, simultáneamente, dos momentos o dos procedimientos diferentes: uno, en primer lugar, de ruptura con las expectativas y otro, en segundo término, de preparación de lo inesperado.

A modo de ejemplo, he aquí la siguiente enumeración que aparece en *El extraño suceso del auto rosa liberty*. En ella, se incluye un término disonante que, en cierta medida, rompe con las expectativas que generan los términos precedentes; sin embargo, al mismo tiempo se percibe que dicho motivo se encuentra previsto por la misma estructura. De esta forma, la inserción del motivo divergente no ocasiona extrañeza en el receptor: “-Señora, yo no pienso nada. Todo lo acepto con la sonrisa del imbécil en los labios. ¿El amor? ¿La muerte? ¿La sorpresa? ¿El reuma?” (Jardiel 2001a: 28)<sup>150</sup>. La incorporación

---

<sup>149</sup> El citado pasaje es reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, con el título *El amor que no podía ocultarse*, en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 224). También aparece recogido, con leves diferencias, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 8).

<sup>150</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 160). También aparece reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11).

del motivo *reúma* rompe con las expectativas que han generado los términos que aparecen en la enumeración al introducir un sentido nuevo y diferente que pone fin al carácter serio de la misma. No obstante, se puede percibir que dicho motivo disonante es hasta cierto punto preparado por el contexto; si el lector realiza una lectura atenta podrá apreciar que los términos que integran la serie expresan obsesiones típicamente humanas, tanto espirituales como físicas. Dentro de estas últimas se encuentra la palabra “reúma”.

3.3.2.2. *Aparición de palabras con doble sentido.* Una palabra con más de un significado puede generar un contexto que determine la aparición de un motivo inesperado. Para ello, la palabra polisémica deberá actualizar el sentido adecuado a fin de que el contexto que prevé la inserción del motivo disonante se actualice.

En *Una infamia en alta mar*, se encuentra el siguiente ejemplo: “Así hacían las olas, al chocar contra el casco de mi buque, “Ramoncete”, de catorce mil toneladas, matriculado en Hamburgo y en el Instituto del Cardenal Cisneros” (Jardiel 2001a: 14)<sup>151</sup>. La incorporación del motivo “Instituto del Cardenal Cisneros” resulta inesperada para el receptor, pero este advierte que su aparición viene determinada y prevista en el contexto precedente gracias a la aparición de la palabra “matriculado”, que, debido a su carácter polisémico, es capaz de actualizar el sentido que determina y posibilita la incorporación del motivo inesperado.

3.3.2.3. *Contextos con gran carga afectiva.* Como ya se adelantó, los afectos pueden generar un poder nocivo que dificulte la aparición de la risa. Una de las labores más delicadas para cualquier humorista consiste en controlar y erradicar aquellos sentimientos que provocan estos efectos negativos sobre lo cómico. Jardiel es consciente del problema que entraña su original forma de provocar la carcajada y, por lo tanto, conoce la influencia perniciosa que puede desencadenar un afecto.

Para neutralizar su poder nefasto, se utilizan varias estrategias, dentro de las cuales destaca la que es objeto del presente análisis: la incorporación de motivos inesperados. La aparición de lo disonante tras una expresión con una gran carga afectiva obedece al siguiente objetivo: neutralizar los sentimientos que pueden suponer un cierto peligro. Por otro lado, este contexto dotado de un gran contenido afectivo prepara y predice la incorporación del motivo inesperado.

De *Un amor oculto*:

---

<sup>151</sup> El citado fragmento es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7). El fragmento también es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 150).



“¿De verdad que me quieres? -preguntó ella, con esa pesadez propia de los enamorados y de los agentes de seguros de vida-. ¡Júramelo!” (Jardiel 2001a: 20)<sup>152</sup>.

La incorporación del motivo inesperado “agentes de seguros de vida” obedece al deseo de suprimir la carga afectiva que lleva implícita la declaración que precede a tal motivo: “con esa pesadez propia de los enamorados”. Dicha declaración prepara la incorporación del material no esperado.

3.3.2.4. *Aparición de una palabra en el contexto precedente con la que el motivo inesperado mantiene una relación metonímica.* En este caso, el motivo no esperado se encuentra previsto en el contexto gracias a la inserción en el mismo de una palabra que guarda una relación de naturaleza metonímica con el motivo disonante.

En el relato *El extraño suceso del auto rosa liberty*, el narrador realiza la siguiente declaración: “En la vida moderna todo es humo, gasolina y *foie-gras*” (Jardiel 2001a: 28)<sup>153</sup>.

La inserción de la unidad “gasolina” es sorprendente, puesto que se trata de un motivo inesperado; sin embargo, la incorporación de la mencionada palabra viene exigida por el contexto, concretamente por el vocablo “humo”. Entre ambas unidades existe una relación metonímica, dado que “gasolina” y “humo” designan dos referentes entre los cuales se aprecia la existencia de una cierta contigüidad.

3.3.2.5. *Aparición de una o varias palabras que generan un contexto con una gran carga connotativa que, a su vez, prevé la inserción de un motivo inesperado.* La incorporación de una unidad o varias unidades con una carga connotativa de naturaleza literaria o artística en general constituye una estrategia más a la hora de insertar un motivo inesperado. En este caso, el motivo ofrece las mismas connotaciones que el contexto precedente.

En *El té de las dos -Las mujeres-*, el narrador describe el ambiente que la tarde de otoño da al gabinete donde se desarrolla el diálogo entre las dos protagonistas: “Como la tarde es una tarde de otoño, comienza a declinar el sol y el gabinete va quedando en una penumbra somnolienta y artrítica” (Jardiel 2001a: 52).

La aparición de palabras como “tarde”, “otoño”, “declinar”, “penumbra” y “somnolienta” provoca que el contexto en el que se insertan esté cargado de ciertos

---

<sup>152</sup> El citado fragmento aparece reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, con el título *El amor que no podía ocultarse*, en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 225). También aparece reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9).

<sup>153</sup> El citado fragmento aparece reproducido, con una leve variación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11). También aparece reproducido, con una leve variación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 161).

contenidos connotativos como 'tristeza', 'inmovilidad' o 'decadencia'. Estas connotaciones permiten que se inserte el adjetivo "artrítica" como motivo inesperado. De esta manera, el citado adjetivo adquiere una cierta naturalidad a los ojos del lector. Nótese también que las connotaciones de "artrítica" son similares a las que aparecen en el contexto precedente.

Estas son las estrategias de las que Jardiel se sirve para eliminar cualquier afecto derivado de la inserción de los motivos inesperados.

#### 4. *El receptor*

Este factor tan importante y decisivo en los textos literarios y tan vital en la teoría metodológica de Eco va a ser sometido a un análisis con el objetivo de apreciar cuál es la apuesta que sobre él se elabora desde la estrategia textual.

En primer lugar, se hace necesario apreciar cómo el mismo texto, punto de partida en la comunicación literaria, establece, selecciona y *elabora el perfil de su Lector modelo*.

Tras esto, es necesario analizar y describir de qué *procedimientos se sirve la estrategia textual para provocar determinadas emociones en el receptor* sin que para ello intervenga la voluntad de este. Se trata de una serie de respuestas espontáneas, involuntarias, a estímulos formales que inevitablemente conducen a aquellas. Sin embargo, otras respuestas que requieren una implicación mayor y voluntaria del lector también serán objetivo de este trabajo y contribuirán a esclarecer todavía más el perfil de ese *Lector modelo* que presupone la estrategia textual.

4.1. *El Lector modelo: perfil*. Este lector especial será el que sin ninguna duda podrá efectuar la descodificación de los textos por el camino adecuado. Su presencia como parte activa en el proceso de lectura viene, además, legitimada por el propio texto ya que este receptor se encuentra previsto por la misma estrategia textual. Todo aquel que desee ser aspirante a *Lector modelo* tendrá que superar una serie de pruebas que solo el que se ajuste a las exigencias que prevé la estrategia textual puede afrontar. En cambio, el receptor que no está llamado a desarrollar tal papel abandonará de inmediato la lectura.

Algunas de estas pruebas tienen como objetivo *minar la paciencia del candidato a Lector modelo*. El lector de Jardiel deberá tener presente que será objeto de burla por parte del texto; tendrá que ser consciente de que habrá momentos donde el texto le anuncie la narración de un motivo que más tarde no se incluye u ocasiones en las que se incorpore una información poco relevante. Estas son algunas de las pruebas que ha de superar la paciencia del futuro lector. No son muy difíciles de sortear, pero requieren un tipo de receptor abierto a lo extravagante.

He aquí algunos ejemplos donde se le presentan al lector algunas pruebas elaboradas por la estrategia textual. El primer pasaje se encuentra nada más dar comienzo el relato *El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-*. La incorporación de una información irrelevante pone a prueba la

paciencia del lector, el cual ve que el suspense aumenta a medida que se ve privado de un contenido informativo que más tarde resulta ser insustancial:

Todo Londres se estremeció como un flan el día en que, por sexta vez, una bomba de dinamita estalló en Piccadilly Circus (ya saben ustedes dónde digo: junto a la tienda de afilalápices que hay en el número 6).

Para que todo Londres se estremeciera como un flan ante el estallido de la sexta bomba de Piccadilly Circus, algo verdaderamente trascendental entrañaba tal explosión.

Y así era, en efecto. ¿Qué trascendencia, qué gravedad entrañaba, pues, la sexta explosión de Piccadilly Circus?

Sencillamente, señores: que antes que estallase aquella sexta bomba, habían estallado ya cinco.

Por eso hemos dicho que era la sexta (Jardiel 2001b: 111).

En otra aventura de Holmes, perteneciente a la misma serie, la que lleva por título *La misa negra del barrio de Soho*, el detective le explica a su ayudante cómo ha sido capaz de averiguar el significado oculto en el mensaje que portaba la paloma. La razón que aduce el genial Holmes no deja de sorprender al lector, que poco a poco comprende que Jardiel apuesta por la continua ruptura con la lógica y por la negación de lo esperado:

-Pero ¿cómo ha podido comprender todo eso? -murmuré en el colmo del estupor.

-Porque se lo he oído decir ayer al vecino del principal, que no se pierde una sola Misa Negra -replicó el detective disponiéndose a tocar el violín (Jardiel 2001b: 119).

En el relato *Los asesinatos incongruentes del castillo de Rock* -*Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*-, se incorpora un motivo que no cumple función alguna en el desarrollo de la historia. Esto supone una nueva provocación para el lector:

Era el 8 de noviembre y acababan de dar las doce en el reloj de Ralph Word, pocero en activo de Glasgow.

Claro que mister Ralph no tiene nada que ver en la presente historia; pero eso no impide que en su reloj hubieran dado las 8 (Jardiel 2001b: 129).

*El plano astral* (Jardiel 1973) es un buen ejemplo de cómo la estrategia textual pone a prueba la paciencia del lector. Las discontinuidades que sufre la narración de la historia principal debido a la incorporación de *digresiones* y *analepsis* pueden obedecer a un deseo de incomodar al lector, como antes ya se ha apuntado. De todas las formas, se trate o no de un reto dirigido a un posible aspirante a *Lector modelo*, se ha de concluir que el receptor que desee llegar al final de la historia ha de ser capaz de soportar esa especial forma de presentar el material narrativo<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup>Hay que recordar que esta especial manera de presentar el material narrativo en esta novela puede obedecer también a una deficiente elaboración de la estrategia textual.

4.2. *Principales procedimientos formales utilizados con el fin de provocar reacciones involuntarias en el receptor.* El suspense, el nerviosismo, determinados afectos, etc., constituyen una muestra de las respuestas dadas por el lector ante ciertos estímulos.

#### 4.2.1. *Creación de suspense*

Se trata de una de las funciones más buscadas por los narradores con el fin de implicar al lector en el proceso de recepción. El suspense aparece cuando la información demandada por el receptor en un momento determinado de su lectura no se hace explícita. El contenido informativo deseado se encuentra *aplazado, diferido*; su formulación queda para más adelante. Hasta ese momento, el lector se encuentra en una situación nada envidiable: al pedir de forma infructuosa que el texto le ofrezca una información vital que, de momento, se deja para más tarde, el lector se siente incómodo puesto que su derecho a estar informado cumplidamente por el narrador ha sido conculcado. A este lector *impaciente* no le queda más que esperar.

Jardiel, como muchos narradores, hace uso de determinadas estrategias textuales que provocan el suspense en algunas de sus páginas. No hay que olvidar el hecho de que es dramaturgo y, por lo tanto, un maestro en el arte de crear situaciones plagadas de intriga. Es necesario recordar con qué maestría Jardiel esboza un motivo y con qué soltura aplaza su desarrollo hasta muy avanzada la acción en algunas de sus mejores comedias. Tampoco hay que desdeñar la pericia con que interrumpe una escena vital dejando en suspenso el final de la misma. Estas y otras estrategias que contribuyen, en el mundo de la comedia, a elevar el clima de suspense son una fuente de recursos y de estrategias para un autor dedicado a la narración<sup>155</sup>.

Las estrategias de que se sirve el texto jardielesco con el fin de provocar suspense en el lector son poco originales y, por lo tanto, muy utilizadas en la literatura narrativa de todos los tiempos. He aquí las más usuales.

##### 4.2.1.1. *La ralentización en el ritmo de la lectura*

El hecho de que el proceso de lectura se realice empleando un ritmo lento contribuye a crear el suspense en el receptor. En tal situación, el texto narrativo se convierte en un organismo perezoso que apenas avanza y que se desarrolla dentro de un

---

<sup>155</sup>Es necesario tener presente el primer acto de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y cómo se mantiene el suspense a lo largo de todo este hasta casi el final del mismo. Todo gira en torno al esclarecimiento de los siguientes motivos: la causa que provoca la tristeza y la alegría de Ricardo, por un lado, y el hallazgo del doctor, por otro. En otro orden de cosas, el planteamiento inicial de *Blanca por fuera y Rosa por dentro* también genera suspense: hasta que Héctor descubre cuál es la causa por la que el hogar de Ramiro y Blanca se encuentra totalmente destrozado transcurre un tiempo considerable que contribuye a elevar la tensión y el suspense de la escena. Análogo planteamiento se aprecia en *Eloísa está debajo de un almendro*, obra en la que la intriga mantiene en vilo al espectador que desea conocer los misterios que rodean a la familia Ojeda y Briones.

contexto tal de morosidad que puede poner fin a la paciencia del lector. Este, deseoso de acceder a la información que, por el momento, se le omite, se recrea en una lectura que incide demasiado en detalles que deberían ser pasados por alto.

Los procedimientos para ralentizar el ritmo de lectura son los siguientes:

#### 4.2.1.1.1. *La descripción*

El texto descriptivo supone una parada, un alto en el camino del proceso narrativo. La presencia de verbos de estado y el uso de adjetivos provoca que el ritmo de lo que se cuenta se haga más lento. El narrador, conocedor de este proceso de ralentización a que no es ajena la descripción, se ha servido de la misma, entre otras cosas, para descansar momentáneamente del duro trabajo que supone la narración; también el lector encuentra en estos contextos unos momentos de descanso y de paz, pues la atención, cansada de almacenar datos y más datos durante la lectura de un fragmento narrativo, necesita parar y cesar, por un momento, en su actividad.

Al margen de esta función, la descripción desempeña otras tales como: presentar ambientes, ofrecer datos y un volumen considerable de información, embellecer y decorar, etc.

De entre todas las funciones desempeñadas por la descripción la que más interesa es aquella que convierte el pasaje descriptivo en un texto moroso que contribuye a aplazar el inicio de una acción, el final de un pasaje cuya narración se ve interrumpida o la formulación explícita de una información relevante y esperada.

He aquí algunos ejemplos. El primer capítulo del relato *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* se titula “Un accidente de ruta”. El lector considera que el contenido de este primer capítulo versa sobre un accidente sufrido por un personaje relacionado directa o indirectamente con la trama a desarrollar. El receptor, guiado por el título citado, espera ansioso la aparición del motivo anunciado. Sin embargo, la narración del suceso aparece al final, con lo cual, al quedar aplazada, provoca el desarrollo del suspense. Hasta el momento del accidente, el texto se ha detenido en una serie de descripciones que, si bien desempeñan la función de preparar el ambiente, actúan, al mismo tiempo, como estrategias eficaces para hacer más moroso el texto con el fin de que este se detenga en detalles superfluos. He aquí un pasaje donde se describe la presencia de unos caballos en lo alto de una cumbre; el citado pasaje es irrelevante puesto que no ofrece una información vital:

En todo el paisaje bravío, en toda la serranía agreste no se veía un ser humano; a veces, en lo más alto de una cumbre aparecían siluetas que se movían para desaparecer al punto; y más allá se dibujaba otra, y más lejos otras, todas esbeltas, todas ágiles, todas con las crines al viento.

Fernando conocía muy bien aquellas siluetas salvajes. Fernando conocía muy bien aquellos caballos navarros, pequeños, indómitos, anchos de pecho, largos de pelo, capaces de cubrir diez horas de marcha al galope, únicos en vencer cuestas y en saltar obstáculos (Jardiel 1998: 113).

En *El plano astral* se recurre al procedimiento de la descripción para sembrar de suspense la lectura. Al principio de la citada novela corta, el narrador conduce a Sir Luciano Kurtis a la casa de los Greenwood donde una *experiencia* fuera de lo común ha convocado a un grupo de científicos. Acerca de la naturaleza de la citada *experiencia* nada se conoce; solo se sabe que el doctor Kraemer y Jack Greenwood son los responsables de la misma. De esta forma, el suspense hace acto de presencia en el ánimo del lector, el cual ve cómo su demanda de información no es atendida. El suspense aumenta con la inserción de una descripción que contribuye a ralentizar la lectura y, por consiguiente, a demorar el desarrollo de la acción. El pasaje se incorpora tras conocer que Kraemer y Greenwood se encuentran *de experiencia*; en él se describe la estancia donde se encuentra el grupo de científicos:

Kurtis no repuso nada; continuó su marcha a pasos menuditos y, seguido esta vez del criado, entró en la casa, subió al primer piso, se dirigió a una puerta barnizada en oscuro e hizo girar el picaporte. Una nube de humo de tabaco le hizo detenerse un momento; después entró en la habitación y cerró la puerta tras de sí.

Era una estancia grande; pero sumamente reducida por un anillo de grandes armarios colocados contra las paredes. Muchos de estos armarios contenían libros; en ellos yacían encerrados -¡oh paradoja!- los espíritus de Descartes, de Heine, de Paracelso, de Büchner, de Stendhal, de Flournoy, de Ramus, de Bark y de cien otros; había también infinidad de aparatos de física y de electromecánica, un verdadero museo de historia natural y no pocos instrumentos de cirugía. En el centro de la habitación una larga mesa repleta de libros, de revistas y de diferentes publicaciones (Jardiel 1973: 20).

Más adelante, el lector asiste a un nuevo escamoteo de la información gracias a una descripción que interrumpe el desarrollo de los acontecimientos. El pasaje es el siguiente:

Greenwood hijo, sepultado en el diván, perdía los rayos de sus ojos azules y misteriosos en el ventanal frontero; estaba este abierto, y en la habitación entraba un aire casi brisa, fresco y ozonizado. En el jardín, las flores comenzaban a amustiarse ante la invasión de los corceles de la noche. El dogo, electrizado por los primeros efluvios de las nubes, que descargaban sobre la tierra una lluvia menuda e intermitente, ladraba cada vez con más furor. El cielo grisáceo, apenas manchado por las tintas cárdenas del crepúsculo, daba al campo una tristeza inmensa. Todo parecía morir bajo aquel firmamento igual, abrumador. Más allá de la verja acertábase a ver el paisaje, cuyos tonos se hallaban también apagadísimos; una capa de ámbar parecía rodear los desniveles del terreno y los objetos elevados. En la campiña, en último término, unas chimeneas vomitaban humo denso, que en el espacio iba desliándose con suavidad. De vez en cuando, la oruga negra de un tren se deslizaba rápidamente por el camino de hierro (Jardiel 1973: 24).

Con esta descripción se inicia un proceso que tiende a dirigir la lectura por un derrotero que poco a poco se va distanciando de la línea argumental principal, la cual paulatinamente será abandonada hasta que otro movimiento opuesto al primero haga derivar la lectura nuevamente hacia la acción principal.

#### 4.2.1.1.2. *El uso del adjetivo*

La acumulación de adjetivos en el entorno de un núcleo sustantivo es otro procedimiento destinado a conseguir el efecto de ralentización en el ritmo de lectura. La presencia de estos adjetivos en un pasaje descriptivo, así como su contenido semántico marcadamente estático, hacen del empleo de la acumulación de adjetivos una estrategia rentable para provocar el efecto analizado. Estas y otras estructuras que sirven de expansión al núcleo del sintagma nominal obligan al texto a detenerse en el desarrollo de ciertos aspectos que, en muchas ocasiones, son escasamente relevantes para la narración. De esta manera, se impide que el pasaje avance en el relato de lo verdaderamente importante.

La acumulación de adjetivos alrededor de un sustantivo hace posible el aislamiento del núcleo del sintagma nominal de otras unidades que, como el verbo, contribuyen a crear una cierta movilidad narrativa. El sustantivo se encuentra cercado. Además, el uso de la presente estrategia en un contexto narrativo sorprende al lector por tratarse de un recurso muy conocido en el mundo de la poesía lírica. Estos adjetivos actúan con la impronta del género lírico y este hecho determina que el ritmo se haga moroso puesto que a la lírica, al dedicarse a la representación de los sentimientos, le es ajena la acción.

En *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* se incluye una descripción donde se acumulan varios adjetivos que contribuyen a retardar el ritmo de lectura: “Pasó a un recibimiento lujoso, de un lujo severo e imponente, a cuyo extremo arrancaba una escalera de madera negra” (Jardiel 1998: 115).

En el relato *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, el narrador inserta una pausa descriptiva con una gran cantidad de adjetivos, mientras recorre la vivienda de sus vecinos:

Y en mi recorrido consideré que aquella casa era una maravilla de lujo y confort. No he visto en ninguna parte, antes y después de aquella noche inolvidable, nada tan íntimo, tan acogedor, tan lleno de comodidades y refinamientos, tan quintaesenciadamente cordial y delicioso como la casa de Héctor de Lasburu. No era sencillamente el lujo puesto al servicio de un temperamento de artista; era algo más: era una idea fija, la de llevar la comodidad en el hogar hasta el extremo máximo, casi hasta lo anormal. Había en el ambiente algo inexplicable, imponderable, que decía no sé qué extrañas palabras, en las que podía descifrarse la existencia de un amor inmenso, de una pasión avasalladora, cuyo desarrollo se había verificado ya allí mismo en horas, en días, en meses, en años (Jardiel 1998: 181).

#### 4.2.1.1.3. *Reiteración de estructuras*

La repetición de unidades sea cual sea su naturaleza a lo largo de un determinado pasaje es muy operativa a fin de conseguir que el ritmo narrativo se haga cada vez más lento y reposado. El tejido textual, en este caso, plantea una estrategia que provoca la ilusión de que no se avanza, de que la acción se ha inmovilizado. Ese negar la dimensión prospectiva a la narración, aunque sea momentáneamente, hace posible que el lector se vea sumido en un estado de suspense.

En *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* se plantea dicha estrategia a fin de retardar el desarrollo de la narración de los hechos previos al accidente sufrido por Fernando Ibiza. Desde el comienzo del capítulo, el lector sabe que se va a producir un accidente puesto que el mismo título lo indica. El texto, que busca provocar el suspense y poner a prueba la paciencia de su lector, se sirve de la reiteración de ciertas unidades para producir la ilusión de que la narración se detiene en detalles irrelevantes, mientras que el desenlace esperado y anunciado se demora. A modo de ejemplo, se reproduce a continuación un pasaje donde se describe la presencia de unos caballos que Fernando logra reconocer a lo largo de su viaje. La repetición de la estructura formada por la combinación *adjetivo y complemento* -marcada en cursiva- permite ralentizar el desarrollo de la descripción:

Fernando conocía bien aquellas siluetas salvajes. Fernando conocía muy bien aquellos caballos navarros, pequeños, indómitos, *anchos de pecho, largos de pelo, capaces de cubrir diez horas de marcha al galope, únicos en vencer cuestas y en saltar obstáculos* (Jardiel 1998: 113).

El mismo efecto se consigue con la aparición reiterada de las siguientes tres estructuras, reproducidas también en cursiva:

Pero aquella tarde Ibiza no reparó en los errantes animales; *apretadas las mandíbulas, tremantes las manos, muy abiertos los ojos*, el aristócrata tenía fija su vista en el terreno por donde se enfilaba el auto como una centella, y si apartaba su atención de la carretera durante unos segundos, era para dirigir una ojeada al sol, que se hundía rápidamente en el macizo de la sierra (Jardiel 1998: 113).

Poco antes del accidente de Ibiza, el narrador ralentiza el desarrollo de lo que cuenta a fin de provocar el suspense en el lector, haciendo uso de la presente estrategia:

Y apenas acababa de hacerse el razonamiento, cuando, con un chasquido, algo se agarró súbitamente en el árbol del volante, y el juego delantero de ruedas se quedó sin mandos, dirigido en recta hacia una curva *que se acercaba, que se acercaba* por instantes... y cuyo viraje no había de tomar nunca el coche (Jardiel 1998: 114).

La reiteración literal de la cláusula de relativo en cursiva no añade una información nueva, con lo cual lo que se narra parece detenerse; sin embargo, al mismo tiempo se aprecia que el texto genera suspense al anunciar la proximidad del accidente. La convergencia entre el anuncio del desenlace y la ilusión de que el relato se para atrapan al lector sumiéndolo en un notorio suspense.

La repetición de estructuras sirve para provocar el suspense en el siguiente fragmento de *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-*, debido a que la narración parece no avanzar a consecuencia de que el ritmo narrativo se hace más lento. El contexto elegido para hacer uso de la presente estrategia es el más adecuado; esta se inserta casi al final del relato, en los momentos previos a la resolución del misterio: “Atardeció, llegó la noche: la noche más tremenda que recuerdo haber vivido nunca; una



noche poblada de conjeturas, embadurnada de misterios y teñida de interrogantes” (Jardiel 1998: 214)<sup>156</sup>.

#### 4.2.1.1.4. *Reiteración de un mismo motivo*

La repetición de un mismo motivo con algunas leves variaciones a lo largo de un pasaje contribuye a generar el sentimiento de que el texto no avanza y de que ha caído en un círculo vicioso del cual no puede escapar. Esta ausencia de movilidad y de proyección provoca que el ritmo narrativo se haga cada vez más lento. En este caso, la aparición del suspense se hace inevitable.

Esta estrategia aparece en algunos relatos. Por ejemplo, en *Un abanico demasiado moderno -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)<sup>157</sup>-, la reiteración de un mismo motivo es la base de la narración. El motivo es el siguiente: el narrador recorre varios establecimientos con la intención de vender el abanico que le ha regalado su tía; sin embargo, todos los intentos de venta se ven frustrados porque el artículo resulta demasiado moderno. Durante todo el desarrollo del relato el juego es el mismo hasta que el desafortunado vendedor decide aplazar su venta. El suspense se acrecienta conforme se avanza en la lectura y se percibe que no se progresa demasiado.

*¡Por Dios, que no se entere nadie!... -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- se sirve del mencionado procedimiento al principio de la narración. El motivo que se repite, impidiendo que el relato avance, se fundamenta en la formulación de una propuesta para una cita y su negativa. Mariano, que está perdidamente enamorado de Asunción, decide concertar una entrevista con su amada para conocerse. Sin embargo, las sugerencias de Mariano no agradan demasiado a Asunción, por lo cual a cada proposición le sigue un impedimento que hace difícil el tan ansiado y esperado encuentro. El suspense hace acto de presencia en el ánimo del lector.

La estrategia textual de *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-* recurre, para sembrar el suspense en el lector y ralentizar el ritmo narrativo, a la repetición del siguiente motivo: planteamiento de una hipótesis y confirmación de su falsedad. El narrador ha coincidido en el mismo banco con el famoso detective. Este, llevado de su arrogancia, le pregunta al primero si sabe cuál es su identidad. El narrador, obedeciendo a Holmes, lanza una serie de propuestas que se encuentran abocadas al fracaso. El juego es el mismo:

Lo miré con fijeza durante unos segundos.

Aquel hombre...

---

<sup>156</sup> El citado fragmento es reproducido fielmente en la versión de esta novela corta inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 155).

<sup>157</sup>Recuérdese que este cuento aparece en tres versiones: la citada de *El libro del convaleciente*, la que se inserta con el mismo título en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a) y la que se recoge, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a).

Aquel hombre era...

Y lo reconocí al punto.

-Usted es Pacheco -le dije-, el estanciero de Entre Ríos, que...

Pero él me interrumpió negando con la cabeza, para lo cual la agitó de un lado a otro. Volví a tomar la palabra:

-¿No? Entonces... ¡Ah, sí! Es usted Nogales, aquel teniente de navío que cierta noche, en Copenhague...

Segunda interrupción con segunda negativa.

-¡Ya caigo! Es usted Peporro Lacovisa, el secretario de...

El desconocido -porque, por más que yo me hacía la ilusión de conocerle, era un desconocido- negó nuevamente y aclaró con acento suave:

-Soy Sherlock Holmes. ¿No recuerda? (Jardiel 1998: 190)<sup>158</sup>.

*La Universidad de Herby o los encantos de la democracia -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- es un relato donde se recurre también a la estrategia de repetir varias veces el siguiente juego: un subordinado que acaba de cometer una falta es castigado por quien ostenta el cargo inmediatamente superior. El episodio se va repitiendo a lo largo de toda la cadena de mandos hasta llegar al Presidente. La narración finaliza con el correspondiente castigo que el Presidente se inflige a sí mismo debido al incumplimiento de su deber.

El último ejemplo reproducido pertenece al relato que lleva por título *El consejo -Ventanilla de cuentos corrientes-*. En este cuento se narra la conversación que mantienen Mateo Mariano y su amigo Arístides. El primero se encuentra en una terrible situación: está en la más absoluta miseria. Por esta razón, decide hacer una visita a Arístides con la intención de pedirle una ayuda económica. Este último, que intuye cuál puede ser el interés que se oculta tras la visita repentina de su amigo, no le presta demasiada atención y se las ingenia para quitárselo de encima. El motivo que en este relato se repite y que, por lo tanto, imprime un ritmo lento en la lectura, es el hecho de que, ante cada insinuación de Mateo, Arístides se sale por la tangente con el fin de evitar abordar el problema en sus justos términos:

-Perdona, Arístides; pero he venido porque...

Se detuvo como si llevase una bujía engrasada. Luego siguió:

-...Porque... estoy enfermo. Tengo fiebre, ¿sabes?

-¡Hombre! -borbotó Arístides, detrás de su puro humeante-. ¡Vete a acostar inmediatamente! Para las fiebres no hay nada mejor que meterse en la cama.

-Es que no tengo cama, Arístides.

---

<sup>158</sup> El citado pasaje es reproducido, con alguna leve diferencia, en la versión de esta novela corta inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 126).

Pero Arístides no quería entender lo que se le decía, y agregó jovialmente:

-¡Qué demonio de Mateo! ¡Siempre con tus extravagancias! Ahora resulta que has prescindido de tener cama... ¡Eres incorregible!

-Sí. Soy incorregible –murmuró el otro, sumergido en una tristeza infinita.

Y volvió a la carga de este modo:

-Hace tres días que no como.

-Pues te vas a hacer polvo el estómago. Juega con esas cosas y verás... Cuando yo digo que no tienes arreglo... (Jardiel 2001b: 246).

#### 4.2.1.1.5. *La enumeración*

La presencia de un número variable de sustantivos yuxtapuestos en el contexto de una descripción es otro procedimiento más destinado a ralentizar el ritmo narrativo. La ausencia de verbos que impliquen movimiento y la inserción en un pasaje descriptivo hacen de esta técnica un medio eficaz para conseguir el efecto mencionado. Por otro lado, habría que señalar que esta estructura nominal, con marcada presencia de elipsis verbal, suele aparecer en contextos líricos donde predomina más la evocación subjetiva que la narración de acontecimientos. Esta impronta, que convierte a la enumeración en una estructura ajena a todo lo que implica movimiento y avance, queda adherida a la misma, se encuentre en el contexto en que se encuentre.

Como ejemplo ilustrativo se propone el siguiente pasaje perteneciente al relato titulado *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-*. La descripción de las Trossachs contribuye a hacer más lento el ritmo narrativo; la presencia de la enumeración de términos yuxtapuestos aporta también morosidad al texto:

-Le considero a usted, señor Holmes, suficientemente impuesto en geografía interior para no explicarle cómo es las Trossachs, en Escocia, donde se halla enclavado el castillo de Hull. Es una región llena de lagos y de barro; cruzada por algunos ríos; provista de arboledas, carreteras, vacas, tiendas de tabaco, tartamudos, glaciares, gallos y repartidores de leche a domicilio, como tantas otras regiones inglesas (Jardiel 1998: 195)<sup>159</sup>.

#### 4.2.1.1.6. *La escena*

El último procedimiento utilizado a fin de conseguir que el ritmo narrativo se haga moroso consiste en hacer coincidir la dimensión temporal a que se circunscribe la historia narrada y el tiempo dedicado a la lectura de la misma. La disciplina encargada del estudio del lenguaje narrativo designa la presente estrategia con el nombre de *escena*. En otras palabras: se trata de crear una *isocronía*, es decir, una igualdad entre ambas coordenadas

---

<sup>159</sup>Este fragmento es reproducido, con alguna leve variante, en la versión de esta novela corta inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 132).

temporales de que se habla: la de la historia y la de la lectura. En algunos casos, tal coincidencia no llega a establecerse de forma exacta; en otros parece que la diferencia entre un tiempo y otro se reduce hasta su casi total igualdad. En cualquier caso, se pretende con el uso de la presente estrategia acercar el texto narrativo al dramático, donde la igualdad de los planos temporales es perfecta.

La inserción de un diálogo entre varios personajes en estilo directo sin aclaraciones o sin apenas intervenciones del narrador se configura como uno de los procedimientos más utilizados a la hora de elaborar una escena. Para un dramaturgo como Jardiel, la inserción de tales estructuras no supone ningún problema, como cabe esperar.

En *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, el diálogo que mantienen Alberto y Héctor de Lasburu constituye una escena que retarda el ritmo de la narración:

“-Discúlpeme -me dijo-. A veces uno no es dueño de sus actos.

“Fui a contestarle; pero él me cortó la réplica con brusquedad.

“-Lamento -exclamó- que usted me crea obligado a algo por agradecimiento.

“-Mi intervención -aclaré rápidamente- no le obliga a nada, porque nada tiene que agradecerme.

“Héctor sonrió en forma siniestra, alargando en una línea torcida sus pálidos labios.

“-Bueno -dijo-. Así tengo una cosa menos de que preocuparme (Jardiel 1998: 182).

En otras ocasiones, la escena se consigue insertando el parlamento extenso de un personaje en estilo directo, como si de un monólogo se tratase. En el mismo relato citado anteriormente, Héctor pronuncia las siguientes palabras:

“-La Humanidad es muy mala -opinó Héctor-, muy mala... Le juro a usted que mi mayor dolor, mi mayor pena, reside en pertenecer a la Humanidad. Los humanos me son odiosos, empezando por usted, naturalmente, que llevado de su curiosidad ha entrado en esta casa, que era un santuario, un arca cerrada con cinco sellos: el sello del amor, el sello del desengaño, el sello de la desconfianza, el sello del temor y el sello del egoísmo. Pero ¿qué más da? Hasta hace una hora esta casa era todo eso. Desde las tres de la madrugada, esta casa ya no es nada de lo que fue (Jardiel 1998: 183-184).

#### 4.2.1.2. *Incorporación de lo irrelevante*

Cuando el texto asume como estrategia compositiva la formulación de un contenido informativo no pertinente debido a su irrelevancia, este se convierte en una unidad molesta para el desarrollo de la narración. La incorporación de lo que no es plenamente relevante desde un punto de vista narrativo obedece al deseo de aplazar la narración explícita de una información necesaria mediante la incidencia en detalles superfluos. La consecuencia que se deriva de todo esto es el inevitable suspense.

He aquí un ejemplo que pertenece al relato *Jack, el destripador -Novelas cortas-*. En el capítulo II de las memorias del agente Thomas Mc. Lower, el citado detective narra cómo fue informado del segundo asesinato perpetrado por *el destripador*. El agente Fly

relata a Lower los pormenores del nuevo homicidio mientras ambos se dirigen al London Hospital. Pues bien, el suspense aparece cuando el lector se percató de que la narración de lo que ocurre en el citado hospital a la llegada de los dos detectives se encuentra aplazada por la presencia de una información que sobra debido a su irrelevancia y a su intrascendencia. El pasaje en cuestión, que se ha transcrito en cursiva, es el siguiente: “Entretanto habíamos llegado al London Hospital, y yo corrí adentro, *dejando a Fly gruñendo bajo la obligación de pagar la carrera del cab*” (Jardiel 1998: 133).

Más adelante, el narrador, Mc. Lower, vuelve a utilizar la citada estrategia con el fin de aumentar el suspense de la lectura. Al final del capítulo II, el detective, tras haber conseguido que el receptor comience a sospechar de la participación del doctor Patricio King en los asesinatos imputados a Jack, se detiene en relatar algunos detalles insustanciales cuya presencia en la narración permite crear una cierta dosis de suspense al conseguir que el texto se explye en datos irrelevantes y al impedir que este ofrezca, de momento, una información interesante. Los citados detalles en los que se extiende el detective versan sobre su desprecio hacia el doctor King, con quien ha mantenido una fuerte discusión debido a que este no le ha permitido llevar a cabo el examen del cuerpo de la víctima. He aquí el pasaje:

Fly estaba tan estupefacto como yo, aunque mucho menos indignado. Le costó un gran esfuerzo convencerme de que era inútil ver a la muerta y sacarme del London Hospital.

En la calle, en la esquina del teatro *Pavilion*, todavía tuvo que luchar por quitarme de la cabeza la idea que yo tenía de entrar nuevamente a pedir explicaciones a aquel imbécil de King.

Finalmente, cerca de las doce de la noche, el bueno de Fly había logrado en parte tranquilizarme, no sin dejar de recurrir, para lograrlo, al expediente de unir sus insultos a los míos. Con lo cual yo me quedé algo más desahogado, y Patricio King tuvo que aguantar sobre sus hombros los apelativos más diversos y ofensivos. Pero interiormente me prometí no perdonarle jamás al doctor King una estúpida tozudez que me había privado de hacer observaciones sobre aquella segunda víctima de un asesino fantasma, cuya personalidad extraña comenzaba a dibujarse en mi cerebro (Jardiel 1998: 134).

En el relato *La recepción de los tres Reyes Magos -Ventanilla de cuentos corrientes-*, el narrador que denuncia ante el juez lo que les ha ocurrido a él y a sus amigos en la madrugada del 5 al 6 de enero interrumpe su disertación con una digresión sobre la festividad de los Reyes Magos. Esta información irrelevante genera suspense en el lector que ve interrumpido el relato de los hechos. La incorporación de este pasaje hace que el texto se haga molesto:

He dicho que a las tres de la madrugada nos aburríamos. Esto le ocurre a todo aquel que se decide a correr una juerga en España o liebres en Escocia.

Al tiempo que iba ya a darse la orden de disolverse el grupo, alguien dijo:

-Propongo que vayamos a recibir a los tres Reyes Magos.

Y la proposición fue aceptada con el mayor entusiasmo.

La tradición ha hecho que recibir a los Reyes Magos, asistir al sepelio de la sardina y jugar a la lotería de cartones sean tres fiestas típicas, y mis amigos y yo estimamos extraordinariamente todo lo que es tradicional. Antiguamente se iba a recibir a los Reyes Magos con escaleras, faroles, bandas de música y otros excesos. Hoy esta fiesta se halla tan decaída como un enfermo grave, y si alguien va aún a recibir a los tres generosos monarcas de Oriente es prescindiendo de las escaleras, de las músicas y de los faroles. Nosotros no llevábamos músicas ni escaleras; tampoco llevábamos faroles, pero íbamos intensamente alumbrados (Jardiel 2001b: 265-266).

En *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, el relato que realiza Alberto sobre sus vecinos se ve interrumpido por la siguiente intervención de Ramiro, el cual introduce una información no necesariamente relevante para el desarrollo de la narración:

-Sí -aseguró Ramiro interrumpiéndole-. No has sabido vivir jamás. Porque el verdadero gusto de la vida reside precisamente en eso que tú desdeñabas: en las laderas del camino, en lo que no tiene importancia al parecer. Créeme: tu mujer y todas las mujeres proceden como personas sabias al sentir curiosidad por aquello que no les importa. No olvides la frase del gran poeta alemán cuando le preguntaban cierto día por qué estaba tan contento: “¡Oh! Es que me he encontrado a Hans, y hemos hablado de muchas cosas que no nos importaban nada a ninguno de los dos...” (Jardiel 1998: 177-178).

Tras esta intervención, Alberto abandona su relato para replicar a su amigo. Este proceder contribuye a generar más suspense al derivar el diálogo hacia un derrotero alejado del tema principal:

-Es posible que todo sea como tú afirmas -replicó Alberto-; pero lo indudable es que el hombre no es susceptible de variar en cuanto al carácter. Las dotes de Séneca fracasaron frente a Nerón. Bonaparte, perdidas las últimas esperanzas de dominio, seguía rigiendo el diminuto mundo de Santa Elena como si se tratara de su dilatado imperio... Yo no me he ocupado nunca de los demás, y ninguna razón existía para que variase de carácter (Jardiel 1998: 178).

A partir de este punto, el diálogo retomará el tema principal; Alberto continúa su intervención en los siguientes términos: “En consecuencia, que los *vecinos del entresuelo* no me interesaban” (Jardiel 1998: 178).

Más adelante, en el capítulo VII, Alberto comienza a relatar lo que le ocurrió una noche de regreso a su casa de madrugada. Él es testigo de un suceso que tiene como protagonistas a sus vecinos y que parece guardar una estrecha relación con el hecho de que, desde esa noche, la puerta de los vecinos se encuentre siempre abierta. Las palabras del narrador generan en el lector y en el amigo que escucha a aquel una cierta dosis de suspense al hacer referencia a que algo inusitado estaba a punto de suceder. La narración de los hechos se ve interrumpida por la inserción de un material que no guarda mucha relación con lo ocurrido. La tensión y el suspense aumentan. He aquí el mencionado pasaje:

-Una noche, a los dos años de haber llegado a la casa los vecinos del entresuelo, regresaba yo de madrugada, bien ajeno a lo que iba a sucederme. Dentro del portal, la cerilla en la mano izquierda y el llavín de mi cuarto prevenido en la diestra, me puse a

considerar lo interesante que es una escalera de madrugada. ¿No lo has considerado tú nunca? Una escalera de madrugada es la concreción de todos los enigmas. Tras las puertas, mudas y discretas, palpitan cien pasiones distintas, cien problemas diferentes, mundos enteros de sentimientos, de ideas, de ilusiones, de engaños; las cosas más nobles y las más abyectas, lo digno y lo inconfesable, el amor y el dolor, la alegría y la tristeza, el desprendimiento y el egoísmo, la timidez y la audacia...; todo vive, aletea, gime, ruge, suspira y descansa tras aquellas puertas, cuyos metales fulgen a la luz temblorosa de la cerilla... El que sube se nota mirado y analizado por muchas pupilas ansiosas e invisibles, y una agitación de temor y de recelo recorre su espalda (Jardiel 1998: 179-180).

*El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-* es un relato donde también se recurre a una información irrelevante con el fin de causar y provocar suspense. El narrador que presenta los hechos que vienen sucediendo interrumpe la relación de los mismos insertando una descripción del lugar donde ocurre todo. Este material carece de relevancia y es la causa que determina la aparición del suspense:

En realidad, el *affaire* era apasionante. Desde el mes anterior (Julio, como César), un anarquista incomprensible consumía sus actividades en colocar bombas en Piccadilly Circus. ¿Ustedes no conocen Piccadilly Circus? ¡Vaya, por Dios! ¡Qué difícil es hacer literatura en esas condiciones!

Pues Piccadilly Circus es plaza como la Concordia o como una auxiliaría de Hacienda; una plaza con edificios, faroles, pavimento y todo el restante *atrezzo* común a las plazas conocidas del lector. Los transeúntes pasan por Piccadilly Circus bajo la denominación de peatones, y la verdad es que nada ofrecería la plaza de particular si no fuera a causa de las explosiones que se sucedían entonces y que no describo por ser demasiado violentas (Jardiel 2001b: 112)<sup>160</sup>.

En el relato *La momia analfabeta de "Craig Museum" -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-*, Jardiel juega con la paciencia del lector al provocar el suspense mediante la incorporación de un material escasamente informativo. El pasaje en cuestión gira alrededor de la identidad de un director de trabajos arqueológicos relacionados con el antiguo Egipto. He aquí el pasaje:

Nada más entrar, gritó con voz fuerte y derrumbándose en un sillón:

---

<sup>160</sup>Este pasaje es un buen ejemplo para ilustrar cómo se desarrolla la cooperación del lector en un texto humorístico. Este discurso precisa de un receptor que esté preparado para realizar una cooperación inusitada, frustrada y que nada tiene que ver con la que lleva a término en la descodificación de otros textos ajenos al mundo humorístico. En este caso, el texto viola ciertas reglas en virtud de las cuales no se ha de actualizar ninguna información que se encuentre incluida en una determinada unidad léxica. El lector es consciente de que si desea cooperar debidamente con un texto no humorístico no ha de pedirle a este que le actualice los significados entrañados en determinadas unidades. Ahora bien, en este texto de Jardiel, la colaboración del lector se ve frustrada porque se le ofrece a aquel una información entrañada y, por lo tanto, irrelevante, incluida en la unidad "plaza".

-¡Soy Craig!

Y agregó ya más débilmente:

-¡Soy Craig!

Y dijo, por fin, con acento desfallecido:

-Soy Craig, señor Holmes... Soy Craig, Craig... ¿Sabe usted? Craig...

A continuación se puso amarillo, luego verde, luego morado, y desplomándose del todo, se desmayó lo mejor que pudo.

Holmes me cogió por un brazo, señaló al visitante, y me dijo gravemente:

-Harry... Este señor es Craig (Jardiel 2001b: 106).

La historia que se desarrolla en el relato *¡Espera un segundo! -Las mujeres-* presenta la particularidad de que su arranque se produce después de haberse iniciado la narración. Hasta el momento del inicio de la trama, el narrador se entretiene en ofrecer al lector una caracterización de los dos personajes que comparten el protagonismo del relato. Dicha caracterización, sin carecer en absoluto de interés informativo, se centra, en algunas ocasiones, en la referencia a motivos irrelevantes que contribuyen a retrasar el inicio de la historia, generando, de esta forma, la aparición del suspense:

Mariano Luján es el protagonista de esta brevísima historia. Me extraña mucho que el protagonista se llame Mariano, pero, efectivamente, se llama así. Mariano es un nombre inadmisibile, propio solo para un invitado de boda de café. Es muy difícil decir Mariano e imaginarse un hombre de buen gusto. Pero yo ruego al lector que haga un intenso esfuerzo mental y que al leer Mariano Luján vea, con las pupilas de la fantasía, un individuo de charla fácil e ingeniosa, sentimental y alegre, caballeresco como Amadís de Gaula y agradable como un cheque contra el Banco de Londres. Es decir, lo que se llama un hombre de buen gusto.

Evelia Ansó es la protagonista. Tampoco es sencillo sorprender tras el nombre de Evelia una mujer *chic*. Declaramos que Evelia es un nombre de anciana de Clases pasivas. Y adviértanse las terribles dificultades con que luché para presentar a los protagonistas, Evelia y Mariano, tal y como son; es decir, elegantes, delicados, distinguidísimos. ¿Se puede llegar a la emoción artística diciendo: “¡Evelia de mi alma!”? ¿Y exclamando: “¡Mariano adorado!”? No. Es evidente que con tales nombres no se puede llegar a la emoción artística. Pero no importa. Amo las dificultades y voy a elaborar mi historia con Mariano y con Evelia (Jardiel 2001a: 41-42).

La incorporación de lo irrelevante en un determinado pasaje de la novela *El plano astral* hace derivar una conversación que versa sobre un aspecto decisivo para la trama por un camino que no guarda ninguna relación con lo que va a suceder. Kraemer y Siska dialogan sobre la última *experiencia* que ha sufrido Jack Greenwood. La importancia de dicho experimento reside en que este parece ser decisivo para el argumento de la novela. Sin embargo, los contertulios, en contra de los deseos del lector, no darán ningún dato acerca de la *experiencia*; se limitarán a constatar que Jack solo tiene un defecto: el estar enamorado. A partir de aquí, y tras haber dado algunos datos sobre la amada de Greenwood, Bessie Gray, la conversación girará sobre dos motivos que se presentan como irrelevantes para la trama: el amor y las mujeres. El suspense crece en la medida en



que la inserción de estos dos motivos impide que la conversación continúe en los términos por donde esta empezó:

Kraemer contestaba en voz baja a las preguntas de la rusa.

-¿Considera usted que está bien preparado? –interrogó Siska, señalando con un movimiento de cabeza a Jack.

-Eso creo.

-Sin embargo, la experiencia de esta tarde es más intensa que las pasadas.

-Ya lo sé; pero es lo mismo. Jack es un sujeto tan formidable, que su estado normal es la anormalidad -repuso Kraemer con un gesto repugnante-. Solo tiene un defecto, y es...

-Que está enamorado –concluyó la rusa.

-Usted lo ha dicho. Está enamorado de Bessie Gray. Yo convengo en que Bessie Gray es una muchacha muy hermosa, en que tiene juventud, en que es un lindo animal, en fin; pero no puedo comprender que haya un hombre que se pueda enamorar “inmaterialmente”, no ya de Bessie, sino de ninguna mujer del mundo.

-Usted no tiene vida espiritual -exclamó Siska sin aparentar sorpresa por las palabras de Kraemer (Jardiel 1973: 22).

A partir de este momento, la conversación asume como tema central el problema de la mujer.

Más adelante, cuando la novela se centra, a través de la *analepsis* o salto al pasado, en el relato de cómo Jack y Bessie se conocieron y de cómo se gestó su amor, la estrategia textual planteada recurre nuevamente a la inserción de un material narrativo irrelevante e intrascendente para el desarrollo de la trama. Se trata, en este caso, de la incorporación, de forma esbozada, de la dramática historia de unos amigos de Bessie: Evangelina y Raph Smedling. Lo que les ocurre a estos personajes no guarda relación con el argumento principal de la novela; es, por lo tanto, una digresión irrelevante que apenas añade algo sustancial a la narración y que contribuye a crear suspense en el lector.

*El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-* ofrece al lector en el siguiente pasaje una información irrelevante que, a modo de inciso, opera en su ánimo creando suspense. El contexto en que se inserta el motivo es este: Fernando avanza con su coche por una carretera muy poco transitada y excesivamente peligrosa. Poco antes de producirse el accidente, el relato se demora con la inserción de una información escasamente relevante: “Fernando, con una de esas raras observaciones que a veces se hace el hombre y que son como el aviso de algo que va a pasar, dado por un invisible agente extraño, pensó” (Jardiel 1998: 114).

El relato *El té de las dos -Las mujeres-* se abre con dos descripciones bastante extensas de las dos protagonistas: Albertina Fontanar y Magdalena Lumen. El volumen de información podría haber sido más reducido, puesto que ambas descripciones se extienden en detalles innecesarios. Lo cierto es que con el empleo de la presente estrategia el inicio de la acción se retrasa bastante. He aquí algunos pasajes:

*Albertina Fontanar.* -¿Tiene veinticinco años? ¿Tiene treinta? ¿Tiene treinta y seis? La edad de Albertina y el año en que nació el rey don Sebastián, de Portugal, son cosas que nadie sería capaz de adivinar. Desde luego, no puede decirse que Albertina tenga más de treinta y cinco años, aunque de noche, en el palco de un teatro, represente tener veintiuno, y cuando se ríe represente tener dieciocho, y cuando está en la antesala del dentista representa tener más prisa que la que tiene en realidad [...].

*Magdalena Lumen.* -Treinta años y unos meses, según confesión propia. Lo que nunca confiesa Magdalena es cuántos años suman los meses apuntados. No es rica (Albertina tampoco lo es); pero, igual que su amiga, se las sabe arreglar para que su marido trabaje dieciocho horas diarias, y esta curiosa habilidad le permite no privarse de ninguna necesidad ni de un solo capricho. Magdalena tiene el pelo muy negro y una piel muy blanca. También tiene una piel gris, pero no la saca más que las tardes de lluvia (Jardiel 2001a: 51-52).

*Los tópicos del vicio* (Jardiel 2001a) es un trabajo que se estructura en dos apartados: *El Madrid de noche* y *La cocaína*. El primero es un artículo que se dedica a destruir los tópicos que sobre el Madrid nocturno circulan entre las gentes que desconocen la vida en la capital. Para llevar a cabo tal proceso, se incluye un breve relato. Su arranque se retrasa bastante debido a la inserción de una digresión sobre el mundo de la noche madrileña. Esta información irrelevante podría haber sido suprimida o, por lo menos, reducida.

En *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* se encuentra el relato *La misa negra del barrio de Soho*. Tras haber capturado el famoso detective una paloma mensajera que se encuentra relacionada con la trama de un acto delictivo, el texto se detiene en un episodio irrelevante, dejando aplazado el motivo principal:

Y guardando la paloma en una caja ordenó al ama de llaves que nos subiera dos “sandwichs” de un bar próximo.

Así que acabamos de comernos los “sandwichs”, Holmes dijo:

-¡Qué vergüenza!

-¿El qué, maestro?

-Los “sandwichs” que hemos tomado. Eran de carne de caballo.

Quedé asombrado.

-¿De carne de caballo? ¿Y en qué lo ha notado usted?

-Lo he deducido -repuso con su sencillez habitual Sherlock- porque al masticar me he encontrado con un trozo de espuela (Jardiel 2001b: 117-118).

Otra digresión absurda cuya finalidad es la de detener la acción al principio de una historia creando así el suspense aparece en *El correo de Baltimore -Cinematógrafo-*. He aquí el material irrelevante que impide que la acción que acaba de dar comienzo culmine su planteamiento inicial:

Y son felices, porque en los países bien organizados la felicidad es inmanente, la dulzura es enérgica y la alegría es simbólica. En cambio, en los países mal

organizados, lo simbólico es rígido, lo enérgico es hidráulico y lo inmanente es aglutinante (Jardiel 2001b: 193).

La información que aquí se ofrece es lo de menos; se trata de una digresión que opera creando suspense. Sin embargo, lo que sí resulta relevante es el componente fónico puesto que el narrador ha creado un pasaje donde la acentuación esdrújula y la aliteración de ciertos sonidos cautivan la atención del lector. Es un fragmento puramente auditivo.

#### 4.2.1.3. *El salto en el tiempo: analepsis y prolepsis*

La narración de un hecho determinado puede verse interrumpida por la incorporación de un material de la trama cuya inserción en ese momento rompe la estructura lineal del relato. Se trata de un salto en el tiempo al pasado o *analepsis*. Esta - como la *prolepsis* o salto al futuro (Pozuelo 1994: 262)- permite generar suspense en el lector puesto que la línea argumental que guía el proceso de lectura se encuentra momentáneamente interrumpida. La información que estos saltos temporales ofrecen al receptor suele ser bastante relevante y, por lo tanto, sería un error prescindir de ellos.

Uno de los casos que mejor ejemplifican el alcance de la presente estrategia se encuentra en *El plano astral* (Jardiel 1973). Nada más iniciarse este relato y sin apenas ofrecer al lector demasiada información acerca del asunto que ha congregado a tantos científicos en el domicilio de Greenwood, se inserta en el texto una *analepsis* que recrea ante el lector el pasado de los Greenwood, padre e hijo. A través de este salto al pasado, la trama principal se interrumpe generándose una cierta dosis de suspense en el ánimo del receptor. Pues bien, el lector, que momentáneamente ha abandonado esta línea argumental, se aleja todavía más de ella al insertarse dentro de esta *analepsis* otra que cuenta y narra la historia del matrimonio Greenwood. La complejidad de estas *analepsis* permite aumentar la dosis de suspense.

4.2.1.4. Los siguientes procedimientos que se citan a continuación son estrategias que cumplen dos funciones: la primera generar suspense y la segunda seducir e invitar al lector para que elabore una respuesta sobre el desarrollo de la trama. Estos procedimientos serán citados sin ningún tipo de acompañamiento explicativo y sin ejemplos ilustrativos puesto que dichas estrategias ya han sido estudiadas y analizadas en el apartado dedicado al análisis de cómo la estrategia textual seduce al lector y lo invita a elaborar hipótesis interpretativas (3.2.2.1.).

Los procedimientos son los siguientes: el uso de la interrogación, omisión de información, anuncio de un motivo prospectivo y de un futuro desenlace, presentación exagerada de un motivo, el comienzo *in medias res*, la apuesta por lo inverosímil y el uso de un texto en clave.

#### 4.2.2. Creación del nerviosismo

Otra instrucción que la estrategia textual se encarga de provocar es la que consiste en sembrar de *nerviosismo* el proceso de lectura mediante el uso de enunciados que adoptan *la estructura de la frase*. Estas unidades al aparecer dispuestas formando una enumeración son capaces de provocar en el receptor una sensación de ajeteo que genera un estado de vértigo. Este procedimiento es muy utilizado en textos que tratan de traducir en palabras la vorágine en que se encuentra sumido el narrador. Por ejemplo, en *Mis viajes a Estados Unidos*, se hace uso de la presente estrategia con el fin de transmitir el ritmo acelerado con que se vive en Nueva York: “Modas. Joyas. Pielles. Comedores de caridad. Cementerios. *Music-halls*. Sociedades anónimas. Economatos. Museos. Tiros al blanco” (Jardiel 1998: 43).

La rápida sucesión de sustantivos solos o acompañados de una expansión adyacente aclaratoria denota el volumen considerable de estímulos que desfilan ante los ojos atónitos del narrador.

Por otro lado, habría que señalar que la *utilización de la oración o de la proposición breve* persigue la misma finalidad; es decir, son también dos estrategias encargadas de suministrar al lector un estado de nerviosismo que condiciona su labor de recepción. Del mismo título es el siguiente ejemplo: “Comer; hacer gimnasia; aburrirse elegantemente; fumar sin ganas; leer sin ganas; pasear sin ganas; bailar sin ganas” (Jardiel 1998: 27).

*La presencia de verbos de movimiento en oraciones impersonales donde el predicado ejerce una notable hegemonía y la aparición de sustantivos cuya semántica implica acción* se perfilan como dos estrategias a través de las cuales se consigue transmitir al lector cierta dosis de nerviosismo; así sucede en el siguiente pasaje de *El concepto sociológico del ladrón -Conferencias-*:

Revolotear de vestidos femeninos y ajeteo de caballeros, con la servilleta en la mano, que van de mesa en mesa a paso gimnástico. Cola ante la cabina del teléfono. Cuentas cobradas dos veces para compensar de las que no han podido cobrarse ni una sola vez. Se echa vinagre en lugar de aceite y se espolvorea la pimienta donde debía ponerse la sal. Las gentes se precipitan sobre cada nuevo recién llegado como si fuesen un equipo de rugby y el que llega ocultase el balón (Jardiel 1998: 375).

4.2.3. *Provocar en el ánimo del lector una determinada reacción cuya presencia es necesaria para la decodificación.* El texto, de esta forma, trata de dirigir y de manipular los sentimientos y los afectos del receptor. La estrategia que mejores resultados ofrece es aquella que consiste en la *inserción, dentro del mismo texto, del sentimiento que hay que provocar*. He aquí algunos ejemplos ilustrativos marcados en cursiva.

*De Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación -Ventanilla de cuentos corrientes-*:

-Valentina -exclamé con la entonación de un actor de la escena penúltima del segundo acto-. Valentina... ¡Yo necesito mirarte hasta morir!

-Si lo hicieras durante más de unos segundos, ya no podrías separarte de mí, y tu vida sería un infierno.

-¿Un infierno?

-¡Espantoso!

El tono con que pronunció aquella palabra me subyugó (Jardiel 2001b: 238-239).

De *El plano astral*: “Con aquella entrevista los sabios quedaron más desconcertados” (Jardiel 1973: 47). Otro ejemplo: “Greenwood hizo una pausa; en los ojos de los otros sabios iban apareciendo las luces de la comprensión” (Jardiel 1973: 58).

De *El secreto de Máximo Marville -Novelas cortas-*:

Pronto estuvo a su lado; un nuevo salto y cayó sobre él. La lucha, casi a oscuras, fue terrible. Pero el conde tenía deseos de acabar pronto, y era, además, el más fuerte; de tres golpes certeros tendió en el suelo a Marville. Continuó avanzando por el corredor. Y de pronto se detuvo aterrado [...].

Acababa de ver, a la luz de otro farol de aceite, un cuadro espantoso. [...] Ibiza los trasladó en brazos al piso primero; era un cuadro dantesco el que ofrecía el aristócrata llevando en brazos a dos seres doblados por la cintura, inútiles, demacrados y amarillentos (Jardiel 1998: 124-125).

El siguiente fragmento pertenece a *¡Por Dios, que no se entere nadie!... - Ventanilla de cuentos corrientes-*. En él, el narrador advierte acerca del escaso interés que ofrece la historia amorosa de Asunción y Mariano: “No podía decirse que aquello tuviese mucho interés novelesco ni amoroso” (Jardiel 2001b: 258).

4.2.4. La *repetición de estructuras* y la *enumeración ordenada de topónimos* son dos procedimientos que contribuyen a *crear la ilusión del paso del tiempo y del espacio*. Así se sugiere el transcurso de estas dos dimensiones en el relato que lleva por título *La sencillez fragante -Novelas cortas-*. Hacia el final de la historia de Gabriel y de Aurelia, aquel narra cómo desesperadamente acude junto a su mujer para recibir el perdón que ansía. La aparición de las mismas estructuras con alguna leve variación y la enumeración de topónimos ordenados y dispuestos de mayor a menor distancia con respecto a Madrid pretenden provocar la sensación de que el tiempo avanza y que el espacio se transforma a consecuencia de que la distancia cada vez es más reducida en relación al punto de destino: Madrid. La elección de los topónimos dispuestos en el orden antes descrito y la repetición geminada de la palabra “acercándome” permiten la elaboración de una forma significativa con un cierto grado de *iconicidad*, puesto que es capaz de traducir de forma inmediata la disminución de la distancia que separa a los amantes:

Y el tren corría por los campos de Poitou, incansable y acelerado, acercándome, acercándome cada vez más.

[...] Y el tren corría por las verdes praderas de Vizcaya, incansable y acelerado, acercándome, acercándome...

[...] Y el tren corría por las llanuras de Medina, incansable y acelerado, acercándose, acercándose...

[...] Y el tren corría ya bajo los macizos del Guadarrama, acercándose, acercándose cada vez más... (Jardiel 1998: 164-165).

4.3. Hasta aquí el análisis de aquellas estrategias que generan en el ánimo del lector toda una serie de respuestas involuntarias y espontáneas sin requerir nada más de este. Se inicia ahora *el análisis de otras estrategias que requieren del lector la voluntad de leer y de ir más allá de lo que literalmente dice el texto*. Ahora bien: la voluntad no basta; se hace necesaria la presencia de un lector dotado de una competencia extensa y rica que lo capacite para ser capaz de estar a la altura de lo que el texto le exige y de lo que este le suscita. En otras palabras: para esta actividad el texto necesita a su *Lector modelo*. La descripción de la estrategia textual permite elaborar el perfil de este receptor tan especial.

4.3.1. El reto que sin duda alguna más pone a prueba la competencia del lector de Jardiel es la elaboración de una línea de interpretación alternativa. Por lo tanto, se analiza la capacidad que la estrategia textual tiene de *hacer factible un camino interpretativo paralelo*. Hay que advertir que esta invitación a que se somete el lector no deriva en la elaboración de una previsión sobre el futuro desarrollo de la trama que posteriormente será o no corroborada por el texto. Aquí lo que se persigue es la actualización de una lectura paralela, alternativa, que no será refrendada por el texto *a posteriori*.

Cabe distinguir, al menos, dos tipos de discurso que pueden dar lugar a esa nueva vía interpretativa paralela. El primero de ellos es el formado por *aquellos textos que por su propia trama interna son capaces de generar una interpretación marginal y diferente de la que se deriva de una lectura literal*. Se trata de una serie de discursos que dejan abierto un camino por el que puede transitar el lector en su aventura interpretativa. La omisión de información, el final en el aire, la ambigüedad que se respira a la hora de asignar un sentido al texto, la trama discursiva, etc., son algunos de los procedimientos de que se sirven determinadas estrategias textuales con el fin de hacer factible el acto de elaborar una nueva línea de interpretación. Las posibles respuestas marginales que puede llegar a elaborar el receptor no suelen entrar en contradicción con la interpretación literal del discurso. Son respuestas alternativas que lo único que ofrecen es una recepción enriquecedora. Además, la estrategia textual que actúa en estos discursos no precisa de un lector que sea capaz de abordar esa respuesta paralela. No es necesario, por lo tanto, acceder a este tipo de información. El texto se conformará con que el receptor descodifique el mensaje en su sentido literal. Si después aquel va más allá, la actividad descodificadora habrá alcanzado las cotas más altas de éxito.

El segundo tipo de discursos se encuentra formado por *aquellos textos que pueden ofrecer al receptor la posibilidad de realizar, al menos, dos lecturas*. Una de ellas es la literal; la segunda es la simbólica. Esta última lectura o interpretación es paralela a la

primera. Pues bien, el discurso ha de ser capaz de conseguir que, a través de su propia formulación, este segundo tipo de lectura se haga realidad, puesto que es la interpretación simbólica la que la estrategia textual desea provocar. En este caso –a diferencia de lo que ocurre en el anterior– el texto no se contenta con que el lector llegue a realizar la lectura literal: lo que se persigue es que, a través de la formulación discursiva que el texto ofrece, se pueda abordar la lectura alegórica.

Al primer tipo de discursos pertenece la novela corta *Jack, el destripador -Novelas cortas* (Jardiel 1998)-. Cuando más arriba se analizaba esta novela, se hacía notar cómo el texto jugaba con el lector, pues, tras varios esfuerzos por dotar de verosimilitud a lo narrado, se apreciaba la insistencia del texto en sus aspectos más literarios. Se concluía el estudio de esta novela señalando que lo que parecía perseguir la estrategia textual era el situar al lector en una posición vaga e indefinida entre la realidad y la ficción. Esta ambigüedad que preside el relato es una llamada de atención prevista por la misma estrategia para que el proceso de recepción se haga más complejo y se le permita al lector elaborar una interpretación paralela a la que se deriva de la lectura del discurso. He aquí la tesis de la que se parte.

El lector al finalizar su lectura opta por conceder credibilidad a lo que le ha contado el detective Lower: Jack escapa tras una incesante persecución y, desde entonces, no se le vuelve a ver. Tras este hecho, el doctor King, que, por cierto, se encuentra muy cerca del lugar donde desaparece el destripador, se ve rehabilitado puesto que deja de ser el principal sospechoso de los asesinatos. Incluso, entre Lower y King se crean unos ciertos lazos de amistad. Sin embargo, el lector puede quedar insatisfecho con este final. Tal vez sea el doctor King el autor de los terribles crímenes en colaboración con un segundo asesino. Esta interpretación paralela es factible y no entra en contradicción con lo que se deduce de la lectura literal. No se viola ninguna regla de cooperación textual; en todo momento el lector que procede de esta manera se encuentra dentro de los límites de la interpretación sin obligar al texto a decir algo que en realidad no dice. Simplemente se actualiza una línea interpretativa que el discurso no menciona pero que se encuentra latente. Por otro lado, el que el lector pueda aventurar otra hipótesis alternativa viene determinado por el hecho de que, contemplada en su extensión la trama, esta permite alguna combinación más para asegurar el desenlace; es decir, el lector entiende que las posibilidades que se derivan de la combinatoria de los motivos de la trama no se han agotado en su totalidad; por esta razón es factible la elaboración de otras soluciones alternativas. En palabras de Paul Goodman (1971: 22):

Idealmente, el final de una obra es necesario, porque es una consecuencia del agotamiento de las posibilidades de combinación a las que el artista puede recurrir; el final es la última posibilidad. Una vez que la atmósfera de necesidad domina la escena, y cuando ya no hay incertidumbre ni elección, hemos entrado en el final. Por otra parte, si fuese evidentemente posible otra combinación, no aceptaríamos que *este* fuese el final.

Las razones que motivan la actualización de esta línea interpretativa son las siguientes:

1) En el texto se juega con la apariencia y la verdad de los hechos. Hay una referencia continua a que las apariencias engañan. Esto dota al discurso de una cierta dosis de ambigüedad que sumerge al lector en un debate más profundo acerca de la veracidad de todo lo que se muestra como real. He aquí dos momentos de cómo el juego de las apariencias actúa en la base de la poética del relato en cuestión:

a) La verosimilitud tantas veces anunciada queda reducida a una mera apariencia carente de todo valor de verdad cuando el texto hace mención al carácter ficcional de la novela. La obra se subtitula “novela verídica”. He aquí el juego entre la verdad y la ficción: el relato de las memorias de Lower no deja de ser una novela. En este sentido, Jardiel parece adherirse o jugar con una corriente que pretende prestigiar el género novela confiriéndole toda experiencia de verdad y de verosimilitud recurriendo al uso de la primera persona, al tono memorialístico y a la inserción de diversos discursos. Estas estrategias -y algunas más- son mecanismos por los que han apostado los narradores para otorgar verosimilitud a sus obras (Yllera 1981: 163, 173).

b) Las sospechas que se crean en torno a la posible participación de King en los asesinatos se neutralizan al final del relato con la rehabilitación de la figura del doctor.

Estas contradicciones actúan como marcas o señales que la estrategia textual dirige al lector con el fin de que este se percate de que se encuentra ante un juego donde lo que parece ser verdad no lo es. El discurso desea que el receptor se sitúe en una zona no muy bien definida entre la realidad y la ficción y desea, además, que el lector adopte una actitud de sospecha acerca de la veracidad de lo que se le cuenta.

2) La narración de los crímenes del destripador se realiza bajo un único punto de vista: el del detective que narra en primera persona. Ahora bien: este testigo ocular solo es capaz de contar lo que ha visto. Lo que no ha presenciado no queda referido en sus memorias, puesto que no es un narrador omnisciente. A través de esta narración, el lector accede a una parte de la verdad, por lo que la posibilidad de hallarse en posesión de toda la información referente al caso se reduce al máximo. Esto determina el hecho de que el contenido informativo del cual no hay constancia en el discurso pueda ser restituido desde otros puntos de vista diferentes al de Lower. La invitación que la estrategia textual ofrece al lector con la finalidad de que este aventure una hipótesis viene servida por la naturaleza de la misma estructura narrativa: la ausencia del narrador omnisciente determina la multiplicación y la validez de otros puntos de vista.

3) Las sospechas que el texto ha ido difundiendo sobre la posible culpabilidad de King son muy sólidas: el doctor siempre se encuentra cerca del lugar del crimen; se presenta, al principio, como un ser abominable que pone trabas a la investigación; posee una gran destreza en el uso del material quirúrgico, etc. Todas estas sospechas sólidas quedan neutralizadas al final del relato cuando Lower llega a la conclusión de que el asesino es un marinero, con lo cual se exculpa al doctor. Esto no convence demasiado al lector que, instigado por la propia estrategia textual, se verá tentado a continuar la investigación por su cuenta.



Al segundo tipo de discursos pertenecen títulos como *La señorita Nicotina - Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)- y *El naufragio del “Mistinguette”* (Jardiel s.f.b). En estos relatos, el texto precisa de *un signo que es capaz de actualizar ciertos contenidos que hacen posible una vía de lectura alegórica*.

Este elemento, cuya función es primordial, es el *factor o motivo detonante*. Este *factor* asume varias modalidades; la que interesa para entender la poética de lo simbólico en ambos títulos es la que convierte a este *factor* en punto de unión entre dos series de signos paralelas, que, a pesar de presentar ciertas diferencias, ofrecen alguna que otra concomitancia. Esta modalidad opera fundamentalmente en una alegoría que se desarrolla a lo largo de todo un discurso y que remite a otro texto que no viene codificado de forma explícita en el nivel discursivo del que se parte. Si se observan con detenimiento los signos que la configuran, se aprecia que entre ellos se establecen unas relaciones. Pues bien: esas relaciones que se manifiestan en el nivel superficial de la alegoría son las mismas que se establecen entre los signos que tejen el texto con el que se relaciona el discurso de partida. Ser consciente de que esta homología existe es esencial para el lector. Se trata, por lo tanto, de dos series -dos mínimos sistemas de signos- entre las cuales, salvando las diferencias, se aprecia la existencia de una relación, puesto que una nos lleva a la otra<sup>161</sup>. Ahora bien: a fin de que esto sea posible, siempre debe haber un signo cuya función sea facilitar que el receptor pueda ser capaz de realizar una lectura que lo lleve desde una serie a la otra. Esa misión está reservada al *factor detonante*.

El primer relato que va a ser sometido a análisis es el titulado *La señorita Nicotina*. Desde un punto de vista literal y atendiendo a la estructura discursiva que el texto manifiesta a nivel superficial, el relato mencionado narra la relación que se establece entre

---

<sup>161</sup>Este tipo de alegoría es la que Kurt Spang denomina “mixta”: “La alegoría es una metáfora continuada como tropo de pensamiento y consiste en la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en una relación de semejanza con aquel”. Más adelante, caracteriza la alegoría mixta como aquella “en la que aparecen elementos del pensamiento primario o nivel real, que sirven de señales de identificación de lo sustituido” (Spang 1984: 224-225). Esos “elementos del pensamiento primario” son los *factores detonantes*.

En cualquier caso, la poética de este *factor detonante* pone en entredicho algunas consideraciones que sobre los textos simbólicos se han señalado. Para algunos, en un texto simbólico o alegórico, su representación lineal, textual, excluye el significado trascendental; este se encuentra en otro lugar, en otro sitio, al margen del nivel discursivo. Según esto, en una parábola, por ejemplo, lo exterior y lo interior se encuentran perfectamente delimitados -lo exterior es el sentido simbólico y lo interior, la representación textual en su dimensión literal-. He aquí esta observación sobre una parábola evangélica que corrobora esta tesis: “La parábola del sembrador excluye de sí misma el significado trascendental (la palabra del reino de Dios) y se limita a simbolizarlo” (Asensi 1995: 213). Sin embargo, la presencia del *factor detonante* obliga al replanteamiento de esta consideración: este motivo supone una codificación de lo simbólico llevada a cabo en el mismo texto; se trata de un ejemplo donde lo exterior se convierte en interior, borrando los límites.

el protagonista y el tabaco. Sin embargo, la estrategia textual planteada obliga al receptor a realizar una lectura paralela en la que el tema dominante no es la devoción hacia la nicotina sino la relación amorosa. El texto se sirve de la existencia de varios aspectos comunes entre la dependencia del tabaco y del amor para desencadenar la interpretación simbólica. La estrategia seguida a fin de hacer posible este camino interpretativo se fundamenta en la inserción de un factor que sirve de puente de unión entre los signos que constituyen la serie 'tabaco' y los que configuran la otra serie en liza: 'la relación amorosa'. Al margen de la presencia de este factor, la estrategia textual recurre a otros procedimientos que potencian y refuerzan el papel desempeñado por aquel. He aquí, de forma pormenorizada, el camino a través del cual discurre la aventura interpretativa del lector.

El relato da comienzo con el almuerzo que el narrador y la señorita Nicotina mantienen en un restaurante:

Se fueron a almorzar a un restaurante donde les dieron huevos a “la Malmaison”, pollo con gelatina, crema de guindas, helado y un disgusto espantoso, porque la cuenta subió más que Napoleón después de la campaña de Italia (Jardiel 2001b: 216).

Una vez finalizado el almuerzo, la señorita se presenta a su acompañante:

-Me llamo Nicotina -dijo.

-¿Cómo? ¿Eres tú Nicotina, la famosa Nicotina: la que envenena, la que se infiltra en el organismo, la que destroza la garganta y los bronquios, la que llena de extraños tatuajes los pulmones, la que hace perder la memoria, la que ensucia el estómago y arruina la salud y el bolsillo? (Jardiel 2001b: 216).

En este punto de la narración, el relato parece derivar hacia un discurso cuyo tema dominante es el tabaco. Sin embargo, hay un aspecto que llama la atención del receptor y que resulta sospechoso hasta tal punto que provoca la duda acerca de la conveniencia del tema elegido: el tabaco parece asumir la apariencia de una mujer fatal. Inmediatamente, el lector se formula la pregunta de si no será el tema principal de este relato la relación amorosa. ¿No se habrá servido la estrategia textual del tema *el poder adictivo de la nicotina* como mero pretexto para que el lector pueda acceder a la lectura simbólica? Esta sospecha origina la gestación de dos series de signos organizados en torno a estos dos motivos: el tabaco y el amor. Entre esas dos series se puede apreciar la existencia de un cierto paralelismo.

Ahora bien: estas ideas y cuestionamientos que se producen en la mente del lector no son más que hipótesis. Para que estas dos series y sus relaciones mutuas adquieran un nivel de actualización que las haga salir de lo hipotético, se hace necesaria la incorporación de un *factor detonante* que sea capaz de corroborar la existencia de ambas series y, por lo tanto, de legitimar una lectura que actualice las relaciones que existen entre ambas. El factor mencionado es el siguiente: “-¿Y qué amor no intoxica, amigo mío?” (Jardiel 2001b: 216). Esta referencia explícita al amor y a su naturaleza nociva le sirve al lector de acicate para poder efectuar la lectura simbólica del discurso.

Una vez legitimada y aprobada por la misma estrategia textual la vía interpretativa que se ha de seguir, se actualizan y se hacen presentes en el nivel discursivo las dos series de signos paralelas. De esta forma, el corpus presente en el texto comienza a ser interpretado bajo la acción del sentido simbólico. El receptor, por consiguiente, será capaz de apreciar la existencia de puntos comunes entre los signos que configuran ambas series. Por ejemplo, en el relato se dice que la nicotina envenena y que, al infiltrarse en el organismo, acaba destrozando la salud; no es muy difícil caer en la cuenta de que estos estragos del tabaco los provoca también el amor.

Hay más fragmentos interesantes; por ejemplo, el que incide en la naturaleza depravada del tabaco que, al mismo tiempo que hace daño, es capaz de crear una dependencia hacia él o aquel pasaje que refiere el abandono de que es objeto el fumador cuando la nicotina se olvida de este por falta de dinero; no es difícil admitir en estos casos la presencia de las connotaciones analizadas:

Es verdad que su amor le hacía cisco por meses y le producía una tos que le facilitaba pintorescamente la expulsión de los bronquios, pero él le perdonaba eso con gusto.

Hasta que un día... ¡Oh! ¡Él no lo habría creído jamás!

Un día la llamó y Nicotina no acudió:

No acudió Nicotina porque él no tenía dinero (Jardiel 2001b: 218).

Con el fin de que el receptor se reafirme en el camino interpretativo que ha decidido emprender, el discurso le ofrece alguna que otra vez la inserción de un material temático procedente de la serie simbólica. De esta forma, los lazos que existen entre ambas series se estrechan aún más. La incorporación de las siguientes palabras corrobora lo acertada que ha resultado la elección de la lectura alegórica como medio para descodificar con total éxito el discurso propuesto: “cariño”, “caricias”, “beso”, “mujer absorbente y fatal” y “tanguista”. Los contextos donde aparecen recogidas son los siguientes:

Su cariño le agotaba, y al mismo tiempo le daba energías. Sus caricias le envenenaban lentamente; pero nunca habría podido prescindir de ellas (Jardiel 2001b: 217).

Allí estaba Nicotina para inspirarle con un beso largo y absorbente (Jardiel 2001b: 217).

Y él los miraba con un poco de envidia y otro poco de admiración. Después de todo eran seres extraordinarios, que habían sabido resistir el amor de aquella mujer absorbente y fatal (Jardiel 2001b: 217).

Hasta entonces siempre había creído que la señorita Nicotina era un veneno. Pero aquel día empezó a sospechar si la señorita Nicotina no sería una tanguista (Jardiel 2001b: 218).

*El naufragio del “Mistinguette”* es un relato cuya descodificación puede realizarse a través de dos posibles líneas de interpretación. La primera consiste en leer el mencionado relato como la narración de un naufragio. En cambio, la segunda lectura que

puede ser asumida es la simbólica y es esta la que la estrategia textual se encarga de preparar y actualizar; dicha estrategia ha de conducir al lector a que descodifique el discurso en los siguientes términos: no se trata de la narración de un naufragio, sino de contar los avatares de la política nacional e internacional hasta 1939.

Otra lectura que converge con la anterior es la que realiza Álvarez Chillida, para quien en esta novela corta Jardiel se muestra como un furibundo antisemita. Este texto, por lo tanto, puede ser entendido como una sátira dirigida hacia la figura del judío encarnada en Barucher. De esta novela señala Álvarez Chillida (2002: 296) que “es una metáfora de la visión más radicalmente antisemita de la historia reciente del mundo”. En efecto, siguiendo esta línea interpretativa, el mencionado crítico señala que en esta novela se explica cómo el judío Barucher se hace con el control de la balsa -el mundo-; ante él reaccionan el alemán, el italiano, el japonés, el portugués y el narrador español, pero el judío provoca un enfrentamiento entre este y otro español -la Guerra Civil-. De la misma opinión es Gallud (2001a: 119), quien ofrece la siguiente clave interpretativa para la lectura de esta novela<sup>162</sup>: “En ella da su versión de los acontecimientos políticos europeos del primer tercio del siglo y trata un asunto que él considera importante: “el problema judío”. Más adelante, Gallud (2001a: 119) expone algunas ideas que su abuelo tiene sobre los judíos; de ellos pensaba que “eran peligrosos, porque eran los más inteligentes. Y, además, ostentaban secretamente el poder y controlaban en gran medida a los países”.

Tras este paréntesis, y volviendo a la lectura en clave política, hay que señalar que, con el fin de que se realice con éxito la descodificación, el texto se sirve de la actualización de dos series de signos paralelas gracias a la presencia de un *factor detonante*, además de la incorporación de ciertas unidades de la serie simbólica y extratextual en el seno mismo del nivel discursivo, las cuales contribuyen a reforzar aún más el éxito de la lectura que discurre a través de la descodificación simbólica.

El relato comienza describiendo la catástrofe y el hundimiento del *Mistinguette* y cómo algunos viajeros logran preservar su vida. Antes de convertirse en naufragos, los

---

<sup>162</sup>A lo largo de la obra de Jardiel se pueden rastrear más burlas dirigidas a los judíos; por ejemplo, hay referencias en *Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998) y en *La “tourné” de Dios*. Otro ejemplo ilustrativo del antisemitismo en Jardiel lo encuentra el lector en el relato breve protagonizado por el actor Escatroni -o Escatrón, según la versión- del cual se encuentran, al menos, tres redacciones o versiones diferentes. La que aparece, sin título, en *13 historias contadas por un mudo*, ofrece de forma explícita una referencia antisemita encarnada en la figura de D. Joaquín, el empresario del teatro, a quien se le tilda de “judío”: “Se separó de allí insultando mentalmente al empresario. Aquel don Joaquín era un judío que, con tal de no comprar una máquina de escribir, recurría a pedirla prestada a una fábrica, a cambio del anuncio” (Jardiel s.f.a: 8). En las versiones incluidas en *9 historias contadas por un mudo* -sin título- (Jardiel 2001b) y *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a), con el título de *Advertencias al pie del cartel*, el mencionado empresario aparece presentado como “miserable” (Jardiel 2001b: 153) y “fresco” (Jardiel 2001a: 18), respectivamente. La intencionalidad que persigue el primer ejemplo está fuera de todo tipo de duda. Otra crítica a la figura del judío se halla en *Las cinco advertencias de Satanás*, en el personaje de Isaac.

supervivientes, entre los cuales se encuentra el narrador, presencian cómo otros viajeros se arrojan al mar y mueren. Sin embargo, resulta curioso observar que muchos infelices se ahogan actuando conforme a los rasgos y tópicos que se han construido acerca de sus respectivas nacionalidades. Por ejemplo, los españoles se arrojan al mar no sin antes montar una bronca:

Los españoles fueron, como siempre, la nota original: en un grupo de cuatro o cinco, buscaron al capitán del “Mistinguett” [*sic*], culpable del naufragio; se hartaron de darle bofetadas por turno riguroso y declararon:

-¡Nosotros hasta que no nos desahogamos no nos ahogamos!

Y, acto seguido, se ahogaron tranquilamente, sin hacer caso de mis llamadas de compatriota, a las que sumaron las suyas los demás (Jardiel s.f.b: 4).

Los norteamericanos, siguiendo los tópicos, mueren en serie:

Los norteamericanos se ahogaban en serie, sin ninguna gracia, y en el último momento ponían cara de expulsados de una oficina de Manhattan. Se les silbó bastante (Jardiel s.f.b: 4).

Junto a estas referencias, hay más ejemplos donde se vislumbra que la nacionalidad y la procedencia de los personajes determinan su forma de actuar:

A su lado estaba Red Cow (*Vaca Colorada*), en la actualidad mister Brown, piel roja de origen, hombre de rostro serio y rígido, como esculpido en roca, que solo se reía cuando se enteraba de que en Estados Unidos había habido alguna catástrofe (Jardiel s.f.b: 4).

Saúl Barucher, el judío, se comporta siguiendo los tópicos que se han creado acerca de la cultura semítica:

También se nos había unido el judío Saúl Barucher, que hasta aquel momento anduvo dedicado a registrar los camarotes y equipajes de los pasajeros ya ahogados, llevándose todos los objetos de valor “para enviárselos a las pobres e inconsolables familias (Jardiel s.f.b: 4).

La incorporación de estos tópicos es una llamada de atención que la estrategia textual lanza al receptor con el fin de que este valore que la presencia de los componentes *nacional* y *étnico* es de vital importancia para la descodificación con éxito del discurso. De esta forma, el lector comienza a sospechar que el peso que adquieren las nacionalidades de cada uno de los personajes va a ser un aspecto que hay que tener presente durante la lectura. Sin embargo, no está suficientemente claro cuál es el papel que desempeña la presencia de los citados componentes en el proceso de descodificación. Hasta que no se haga efectivo el *factor detonante* no se actualizarán las dos series paralelas de signos y, por lo tanto, hasta entonces no se descubrirá el papel desempeñado por los citados componentes.

El factor que va a legitimar la lectura simbólica actualizando las dos series de signos y sus mutuas relaciones es la toma de posesión de la balsa por parte de Steak en nombre de Inglaterra:

El primero que había pisado sus tablas, no bien quedó la balsa terminada, fue, según me contó luego Boselli, el honorable Archibaldo Steak, que era el único que no había trabajado lo más mínimo en su construcción. El inglés avanzó, abriéndose calle por entre los sudorosos, sucios y manchados compañeros, que aún jadeaban del esfuerzo a que habían estado sometidos en aquellas últimas cuarenta y ocho horas, entró en la balsa sin mojarse las vueltas de sus pantalones blancos, la revisó de extremo a extremo, examinándolo todo concienzudamente al través del círculo centelleante de su monóculo, y aprobó con semblante severo:

- *All right! Good.*

Y en seguida se sacó una bandera inglesa no se supo de dónde, la enarboló en el centro de la balsa y tomó posesión de esta, como colonia de Inglaterra, en nombre de su Graciosa Majestad. A continuación exclamó por tres veces:

- *Hip, hip, hip, hurrah!* (Jardiel s.f.b: 6).

El motivo de la toma de la balsa por parte del inglés sitúa la descodificación del discurso en el plano simbólico, al mismo tiempo que resuelve el papel desempeñado por los componentes que más arriba se han mencionado: la presencia de lo nacional y étnico advierte de que lo narrado en el interior de la balsa guarda una estrecha relación con lo que acaece en el nivel extraliterario donde se sitúan los avatares históricos que han protagonizado las naciones de las que proceden los náufragos. Este papel se ve actualizado por la inserción del factor detonante: la acción de Steak remite al lector a la política imperialista del gobierno británico. Por lo tanto, si cada uno de los personajes hasta ahora se ha comportado como mandan los tópicos de que son objeto, a partir de este instante actuarán en la balsa según el papel que sus respectivos países han desempeñado en la política internacional.

En este momento surgen las dos series paralelas que el factor detonante ha actualizado. La primera serie se encuentra inserta en el nivel discursivo y está configurada por las relaciones que los distintos personajes mantienen entre sí. La segunda se sitúa al margen de lo discursivo y está formada por el papel que cada país ha desempeñado en la política internacional.

De esta manera se puede realizar una lectura simbólica que, partiendo de las actuaciones de los personajes de la balsa, lleve al lector a apreciar lo ocurrido en la política de la época, o lo que es lo mismo: se puede partir de una serie para llegar a la otra.

A los elementos que configuran la primera serie antes descrita, al guardar una correspondencia exacta con los que forman la segunda, se les puede aplicar un valor simbólico:

1) *El inglés se queda con la mayor parte de la balsa. Todo lo que ocurra en ella lo ha de manejar él.* El paralelismo que se observa entre este aspecto y la política imperialista de los británicos es evidente:

Acto seguido, Steak, tan aficionado a los *speeches*, lanzó uno concebido en estos términos:

-Señores: esta balsa, como todo lo que en el mundo se halla rodeado de agua por todas partes, incluidos los peces, es propiedad inglesa. En lo sucesivo, la vida a bordo de ella, dentro de una libertad de acción individual que me enorgullezco en conceder, se regirá con arreglo a mis disposiciones, deseos y conveniencias. Espero que esto no se olvide, para no verme en la precisión de recordarlo; pero creo que no se olvidará, porque de ello tendrán ustedes pruebas constantes. Finalmente, y para que se vea cómo la generosidad preside mis actos, me quedo solamente para mi servicio con la mitad de la balsa, y la otra mitad se la cedo a ustedes con objeto de que se la distribuyan a su gusto, aunque dándome cuenta previamente, para que yo lo apruebe o lo desapruebe, de cómo piensan distribuirla (Jardiel s.f.b: 6).

2) *Los norteamericanos desean poseer una gran parcela en la balsa. Tienen que compartir su espacio con el piel roja, a quien le conceden una pequeña extensión.* La referencia a la política que los norteamericanos llevaron a cabo con el pueblo indio es evidente:

Los norteamericanos exigieron asimismo una extensa parcela, alegando que constituían matrimonio y que muy pronto constituirían familia; al confesar esto último, la señora Dodge hizo algunos esfuerzos por ruborizarse, y, al fin, llegó a conseguirlo aceptablemente. El honorable Steak, que había nombrado una Comisión, formada solamente por él mismo, para dictaminar los diversos casos que se presentaran, decidió que en el terreno de los yanquis se instalase también el piel roja Red Cow; pero los Dodge, después de mucho gritar, afirmando que adoraban la democracia, pero que el piel roja pertenecía a una raza despreciable, solo le concedieron el espacio ocupado por un cajón vacío para que se sentase a tomar el sol durante el día; de noche dormiría dentro, dándole la vuelta al cajón (Jardiel s.f.b: 7).

3) *El italiano y el alemán reciben un espacio en la balsa reducido e insuficiente.* Esta situación es semejante a la sufrida por el pueblo alemán y el italiano al sentirse discriminados en el reparto de colonias:

Por lo que afectaba al japonés Yagasaki, al italiano Boselli y al alemán Stortz, eran dueños de parcelas visiblemente insuficientes a sus necesidades, y ya los dos últimos habían iniciado una protesta en forma, a pesar de la fatiga que les anonadaba, cuando Yagasaki, con el aplomo del fuerte, que no necesita demostrar que lo es, les apaciguó, murmurando:

-Déjenlo, déjenlo... (Jardiel s.f.b: 7).

4) *El español llega a la balsa cuando el reparto ya ha sido efectuado.* Es evidente aquí la referencia a la pasividad de la política colonial española:

En cuanto a mí, ya he dejado dicho que desperté de mi sopor y de los desmayos producidos por los terribles golpes que sufrí, cuando la balsa estaba ocupada en su totalidad, y que al bajar a ella apenas me quedaba un rincón donde instalarme; me apresuré a protestar; pero nadie me hizo caso, porque casi todo el mundo dormía ya a bordo sobre el pedazo de suelo que cada cual había conseguido de la benevolencia de Steak (Jardiel s.f.b: 7).

5) *Al español le corresponde un pequeño espacio situado en un ángulo de la balsa próximo al agua y lindando con el francés y con el portugués.* Se trata de una clarísima referencia a la situación geográfica de España:

Con lo cual me fui a dormir a mi terreno, que estaba en un ángulo de la balsa, tocando el agua por dos lados; que por el tercer lado avecindaba con el portugués y por el último con el francés Ventenac (Jardiel s.f.b: 10).

6) *El inglés invade el terreno del español.* Aquí tenemos una clara alusión a Gibraltar: “A media mañana estuve a pique de tener un disgusto con el inglés, porque sin previo aviso instaló un baúl suyo en mi territorio” (Jardiel s.f.b: 10).

7) *El judío Barucher poco a poco va dominándolo todo.* Este hecho remite a un tópico que fue bastante dañino para el pueblo judío y que condicionó en parte la política del momento:

Día y medio después, despertó también el ruso. En el acto comprobamos todos que se hallaba sugestionado por Barucher, que solo a él obedecía y que aquella inmensa mole de carne y energía era el punto de apoyo esencial del judío. Como ayudas morales contaba Barucher con el inglés y con los norteamericanos, de los que se había hecho muy amigo. Y únicamente así se explica lo que ocurrió dos días más tarde, y que, en nuestro mundo, era una catástrofe (Jardiel s.f.b: 12).

8) *En el mismo espacio de la balsa se sitúan dos españoles.* Estos dos personajes simbolizan las dos Españas que se van a enfrentar en la Guerra Civil:

Con la vuelta a la normalidad de mi compatriota, Pepe Ramírez, que reaccionó a media tarde, se me presentó el problema de la doble instalación en mi territorio; nos ayudó en ello el portugués Figueiroa; el otro vecino, el francés, se negó a darnos ninguna facilidad y, por el contrario, nos molestó todo lo que pudo. Por fin, la instalación quedó ultimada, y aunque siempre con el obstáculo de tener allí el baúl del inglés, mal que bien, nos desenvolvíamos. Ramírez prometía ser un compañero agradable, pues su ignorancia y su brutalidad no carecían de gracia y simpatía (Jardiel s.f.b: 12).

9) *El español Pepe Ramírez, que comparte un pequeño espacio con el narrador en la balsa, admira al ruso. Entre ambos compatriotas empiezan a surgir ciertas diferencias.* La alusión a la separación de las dos Españas y a la amistad manifestada por la España republicana hacia la Rusia soviética se convierte en un hecho innegable:

También se atrajo hacia sí Barucher al checoslovaco y -lo que era más grave para mí- a Pepe Ramírez, mi compatriota, al cual le hizo hacer gran amistad con el ruso, consiguiendo que admirase ciegamente a Ursoff; llegó un momento en que todo lo de Ursoff, incluso su brutalidad y envilecimiento, le parecía a Pepe Ramírez cualidades maravillosas, y pronto cayó mi ignorante y desdichado compatriota en la misma esclavitud respecto a Barucher en que el ruso desde hacía tiempo vivía ya. Hasta el odio que Barucher me tenía a mí no tardé en advertirlo, transmitido, en Ramírez (Jardiel s.f.b: 14).

10) *El enfrentamiento entre los españoles estalla. Los demás naufragos permanecen atentos a lo que ocurre. El francés, el ruso y el americano ayudan a Pepe Ramírez; el alemán y el italiano, al narrador. Al final, vence el narrador.* Las referencias



a la Guerra Civil son constantes. Los dos compatriotas se enfrentan: el narrador representa la España nacional; el otro, la republicana. Ambos reciben ayuda de terceros: el narrador encuentra apoyos en aquellos que dieron su vida por la causa nacional; el otro español entra en combate ayudado por los que lideraron la lucha antifascista. Con la victoria del narrador, se alude al final de la Guerra y al triunfo franquista:

Yo, electrizado, con todas mis viejas gallardías despiertas en el alma, saqué también la antigua bandera inmortal y la icé en mi terreno. Pero en el acto, como un alud, hostigado por Barucher y por el ruso, me cayó encima Pepe Ramírez, el compatriota, convertido en una bestia feroz. Y entablamos la lucha.

La atención de la balsa se concentró en nosotros. Nos rodearon. Ramírez, blasfemante, acudía a todos los recursos ilícitos: me mordía, me injuriaba con las peores palabras, me dirigía los golpes más traicioneros y delictivos, manchaba mi honra y aullaba de alegría cuando conseguía verter mi sangre; su brutalidad estaba exasperada hasta el desvarío; pero yo tenía la inteligencia. Y la razón.

Casi se hallaba ya dominado mi contrincante, cuando comenzaron a ayudarlo el francés Ventenac, el ruso y el checoslovaco, secundados por Dodge y bajo las miradas aprobatorias de Steak. Detrás de ellos, Barucher llevaba la dirección de aquella infamia.

Stortz, Boselli, Figueiroa y Yagasaki protestaron y se dispusieron a animarme y a alentarme.

[...] Con el día concluyeron las dos luchas. Ramírez yacía inerte en el centro del territorio que había sido patria de los dos. Lejos de allí, en el otro extremo de la balsa, sollozaban *Fideo* y *Tortilla* sobre el cadáver del ex dueño del restaurante (Jardiel s.f.b: 15).

Por otro lado, la incorporación de motivos pertenecientes al nivel simbólico -es decir, al mundo de la política internacional- y, por lo tanto, ajenos a la estructura discursiva le corrobora al lector que el camino interpretativo elegido es el adecuado y le ayuda en su labor de descodificación:

Se trazaron con pintura blanca las rayas que delimitaban el terreno de cada cual y se convino en que nadie se metería en terreno ajeno sin permiso especial del propietario, firmado y rubricado. A las rayas se les dio el nombre de fronteras, y a los permisos para atravesarlas, pasaportes (Jardiel s.f.b: 10).

Ahora bien, el *factor detonante* puede asumir otra modalidad, además de la ya analizada. Puede ser el nombre propio que identifica al *Autor real* del discurso. Este hecho permite que el receptor ponga en relación diferentes textos que se encuentran firmados por el mismo autor y, por lo tanto, acceder, de esta manera, a un volumen de información discursiva cuya presencia va a ser decisiva a la hora de realizar la descodificación del discurso. Gran parte del éxito en la recepción de muchas lecturas simbólicas reside especialmente en la actualización de esa información intertextual que se encuentra presente en algunos lectores. Un ejemplo ilustrativo, por citar uno, es *¡Por Dios, que no se entere nadie!... -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-. Este título ofrece el inconveniente de que es imposible acceder a una interpretación de tipo simbólico si no se tiene en cuenta la información intertextual que el reconocimiento de la figura del autor

suministra. Este relato cuenta la historia de dos enamorados que tratan de mantener su relación amorosa en secreto, aunque sin éxito. Este es el tema según aparece codificado en la estructura discursiva. Sin embargo, es posible una lectura simbólica que vaya más allá de la literal, pero para ello se hace necesaria la presencia de esa información intertextual que se encuentra presente en otros textos firmados por el mismo autor. Con el concurso de estos, el lector familiarizado con Jardiel puede realizar una interpretación simbólica de este relato y llegar a la conclusión de que en él se expone una concepción del amor basada en un profundo pesimismo. Este sentimiento no es nada gratuito puesto que el número de textos y de discursos que ofrecen esta concepción tan particular del amor es abundante.

Hasta aquí las condiciones que hacen posible una lectura simbólica de un discurso. Resta señalar que la estrategia de los textos simbólicos está preparada para solventar cualquier tipo de anomalía generada por la presencia de un lector que no es capaz de realizar la descodificación simbólica en los términos que la misma estrategia tiene previsto. En este caso, el texto ha de ofertar a este sujeto la posibilidad de realizar una lectura que le resulte agradable, aunque no sea la simbólica y la que el discurso prevé. De esta forma, *La señorita Nicotina* le ofrece a este lector no lo suficientemente avezado en la literatura alegórica la posibilidad de poder disfrutar con el juego ingenioso de identificar el vicio del tabaco con el amor. Algo similar ocurre con *El naufragio del "Mistinguette"*, donde se busca el aplauso del receptor mediante el suspense y el final en el aire. La risa también supone otro atractivo para quien no es capaz de acceder al significado simbólico: ciertos toques de humor y cierta dosis de crítica hacia determinados países a base de prejuicios estandarizados contribuyen a ofrecer un espectáculo hilarante.

### 5. El código

Este factor asume una naturaleza conflictiva y problemática en la obra de Jardiel. No hay que olvidar que el dramaturgo es un escritor de la vanguardia y que su formación corre a cargo de los principales maestros que militaron en los ismos. De ahí su lucha emprendida con el fin de acabar con el tópico y el lugar común; de ahí también la preferencia y la apuesta por lo descoyuntado, lo inverosímil... Estas son las señas de identidad de una generación comprometida con la renovación de los códigos y, muy especialmente, del código lingüístico. Por esta razón, se hablaba más arriba de la conflictividad en que vive sumido el código, conflictividad que se resuelve en la apuesta por la elaboración de enunciados que renuevan la estructura y las normas por las que se rige aquel.

Si el código es un conjunto de reglas que determinan la elaboración de las unidades discursivas estableciendo qué se puede o qué no se puede decir, habrá que concluir que la renovación del código por la que apuesta la poética de Jardiel Poncela se decanta por la inserción del *motivo disonante* o *inesperado* y por la neutralización de las *máximas conversacionales* descritas por Grice (1991: 511-530). La estrategia textual determina que el lector ha de asumir que, con los procedimientos enunciados, el código

se renueva dando cabida a formulaciones que sí se pueden verbalizar a pesar de las restricciones impuestas.

Se analizan, a continuación, los procedimientos citados.

5.1. *El motivo disonante e inesperado* se manifiesta y se muestra no solo como estrategia que renueva el código sino también como procedimiento hilarante de gran originalidad puesto que el resto de los mecanismos que provocan la risa -la *degradación*, la *ironía*, la *parodia*, *juegos de palabras*- carece de ella. Hay que recordar que el *motivo disonante* es una unidad de extensión variable que se inserta en un contexto con el que mantiene una relación conflictiva ya que ejerce sobre él una violencia ocasionada y producida por su escasa probabilidad de aparición.

Partiendo de la premisa de que el *motivo disonante* viola y renueva el código lingüístico, hay que analizar, en primer lugar, cómo *la incorporación de este material disonante altera la esencia del código gracias a su participación en la creación y elaboración de definiciones novedosas y en la invención de palabras*.

5.1.1. *Las definiciones originales y de nueva factura* provocan un enriquecimiento del código al incluir nuevos datos significativos en la estructura semántica habitual de ciertas palabras. *Los motivos inesperados* que se adhieren a ellas suelen gozar de una *rabiosa actualidad* que ronda, en algunas ocasiones, el prosaísmo más absoluto. He aquí un ejemplo perteneciente a *El extraño suceso del auto rosa liberty*. En este relato el narrador, que dialoga con la señora que lleva un puñal clavado en el pecho, declara:

“En la vida moderna todo es humo, gasolina y foie-gras” (Jardiel 2001a: 28)<sup>163</sup>.

En este ejemplo se define el concepto “vida moderna” aplicándole a su estructura semántica los semas “humo”, “gasolina” y “foie-gras”. Los dos últimos gozan de un prosaísmo casi irreverente; además, su fuerza cómica reside en la actualidad que rezuman.

*Un deficiente conocimiento del código puede hacer posible la alteración del significado de una unidad léxica*. Con esto, además de una violación, se asiste a una renovación del código gracias a la elaboración de una definición errónea. Esto es lo que sucede en el siguiente fragmento, que ilustra cómo el escaso conocimiento de las reglas que rigen las relaciones de hiperonimia e hiponimia es determinante para que el personaje incurra en el error de considerar que los músicos no son personas. El ejemplo es de la narración *Una infamia en alta mar*; en este relato, el capitán comete un desliz hilarante:

Éramos cuarenta y siete.

---

<sup>163</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 161). También aparece reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11).

*Mis oyentes.*- De manera, capitán Mascagomas, que ¿eran ustedes cuarenta y siete?

*Yo.*- Cuarenta y siete personas y dos músicos (Jardiel 2001a: 14)<sup>164</sup>.

En esta última intervención, el capitán incurre en el error de considerar que el término “músicos” no se encuentra incluido dentro de “personas”. El despiste es tan violento que la inserción del motivo inesperado “músicos” sorprende al lector, que acaba riéndose tras percatarse del error.

5.1.2. *La invención de palabras* está muy presente en el quehacer de Jardiel. Se trata de una eficaz estrategia con el fin de enriquecer el código lengua. La mayoría de los procedimientos en que se fundamenta la creación de palabras se encuentra prevista en el sistema -uso de prefijos, sufijos, etc.-. Otras estrategias, en cambio, gozan de una libertad creativa absoluta, como sucede en el cuento *Las dulzuras de Escajolia -Mesa revuelta-*, relato en el que, aprovechando la experiencia vanguardista y la idea del arte deshumanizado, Jardiel rinde homenaje al juego intrascendente de crear palabras mediante la combinación de cadenas de sílabas carentes de sentido.

He aquí un ejemplo:

-¿Quién sois? -dijo.

-Machuca -repuso el caballero sin nombre.

-¿Espardifais?

-Siempre.

-¿En parfuletes? -insistió el conde.

-De dos filas, señor -repuso el visitante.

El conde se quedó pensativo.

-No es posible -exclamó como si hablase consigo mismo- que prefiráis un ramo.

-Y, sin embargo -susurró el caballero- lo preferí desde niño.

-¡Ah! ¡Cambises, Cambises! -dijo el conde enternecido.

-Es verdad -repuso el otro con profunda convicción.

Aún prosiguió el diálogo, esta vez fibríneo:

-¿Estombes?

-¡Oh conde! Sin cajigal ninguno. ¡Eso faltaba! (Jardiel 2001b: 450).

*El proceso de elaboración de palabras nuevas mediante los procedimientos morfológicos previstos por el sistema* ofrece algunos ejemplos ilustrativos como el

---

<sup>164</sup> El citado fragmento es reproducido, con leves diferencias, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 150). También es reproducido literalmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

siguiente, que pertenece a *Una infamia en alta mar*: “Es trágico, señores. Espachurradoramente trágico” (Jardiel 2001a: 14)<sup>165</sup>.

En este caso, se hace un uso muy libre de los mecanismos que gobiernan la creación de palabras. La incorporación del adverbio “espachurradoramente” es tan inoportuna, que solo encuentra explicación si tal inserción se hace derivar de una operación intelectual defectuosa.

## 5.2. Neutralización de las máximas conversacionales.

El incumplimiento de estas máximas viola el código pero a la par lo renueva.

He aquí las reglas y los incumplimientos a que son sometidas. En primer lugar, se estudia el tratamiento de la máxima de *la relación*. Según Grice, cualquier intercambio comunicativo se ha de fundamentar en la premisa de que las intervenciones parciales que configuran el todo del diálogo han de converger en un mismo objetivo, fin o tema. La violación de dicha exigencia da lugar a conversaciones en las que los motivos temáticos carecen de relación alguna. En definitiva: esta máxima exige un cierto grado de conexión entre las informaciones nuevas y las anteriores<sup>166</sup>.

A modo de ilustración, he aquí la siguiente enumeración que aparece en *El extraño suceso del auto rosa liberty*. En dicha enumeración se incluye un término disonante -“el reuma”- que, en cierta medida, rompe con las expectativas que generan los términos precedentes: “-Señora, yo no pienso nada. Todo lo acepto con la sonrisa del imbécil en los labios. ¿El amor? ¿La muerte? ¿La sorpresa? ¿El reuma?” (Jardiel 2001a: 28)<sup>167</sup>. La máxima de *la relación* se ve neutralizada por el hecho de que las connotaciones que se actualizan en los términos precedentes contrastan con las que ofrece la unidad léxica en cuestión.

El motivo disonante que aparece en la siguiente enumeración al final de la misma también supone la violación de esta máxima al provocar la actualización de una serie de connotaciones que entran en contradicción con las restantes:

Y digo que me extrañó, porque Fragodo Todolero pertenece a ese linaje de personas que no visitan a un amigo más que por tres causas igualmente espantables: para pedirle veinte duros, para comunicarle que se ha divorciado de su mujer, para

---

<sup>165</sup>Este fragmento es reproducido literalmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 150). También es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

<sup>166</sup>Grice (1991: 517) la enuncia de manera lacónica: “Vaya usted al grano”.

<sup>167</sup>El citado fragmento aparece reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11). También aparece reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 160).

enseñarle un nuevo juego de manos -*¡Qué solución tan portentosa!* de *Las mujeres* (Jardiel 2001a: 48)-.

Otro caso singular se encuentra en la siguiente enumeración, donde se incluye un motivo -“las bocas”- que rompe y neutraliza todas las expectativas que van sembrando los términos:

Las sombrillas, mayores; los bolsos, más pequeños; el calzado sin puntas; el tallo, más alto; el pelo, más corto; las bocas, más pequeñas; los pendientes, más largos; las medias, verdosas; el tacón, más bajo; los abrigos, muy amplios; los cuellos, Médicis, en plata o en oro; las mangas anchas y los puños estrechos -*El té de las dos*, de *Las mujeres* (Jardiel 2001a: 54)-.

Hay situaciones en que el incumplimiento de la presente máxima *implica una indudable renuncia al principio cooperativo*<sup>168</sup> puesto que en ellas se advierte que un personaje le pierde el respeto a otro indicándole y haciéndole ver que sus preocupaciones no le interesan lo más mínimo. En *¡Qué solución tan portentosa!* -*Las mujeres*- se incluye un motivo que sorprende al lector por su carácter incongruente y no pertinente:

-¡Ah! ¡No sabes el tormento que es mi vida! Cada vez que salgo a la calle con Quina (yo la llamo Quina porque me parece más perfumado) vuelvo a casa con los ojos morados.

-¿Te pones “Humo de Sándalo”? (Jardiel 2001a: 49).

En el siguiente caso, se desvía un discurso hacia un tema que no guarda relación con el contexto precedente. Se produce un desplazamiento que sorprende al lector y que denota esa apuesta por no cooperar. En *El extraño suceso del auto rosa liberty* la dama apuñalada le pregunta al narrador:

-¿Ni le intriga el hecho de que este auto esté pintado de color rosa liberty?

Hice un silencio para reflexionar.

-Tampoco –repuse por fin.

[...]

-Además -añadí- no llevo encima más que siete pesetas (Jardiel 2001a: 28-29)<sup>169</sup>.

Otra máxima que se conculca en esta especial poética humorística es la de la *cantidad*. En cualquier intercambio comunicativo se exige que las intervenciones resulten,

---

<sup>168</sup>“Cabría formular entonces un principio general aproximado que, puede esperarse, las partes implicadas observarán [...]: a saber, “Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga”. A este principio podríamos bautizarlo el Principio Cooperativo” (Grice 1991: 516).

<sup>169</sup> El citado fragmento es reproducido con algunas variaciones en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11). También aparece reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 161).

además de convergentes con la idea principal, interesantes, portadoras de una información nueva y acordes con lo que se requiere. Además, el hablante no ha de hacer que su intervención sea más informativa de lo necesario. El no seguir las premisas que dicta dicha regla conversacional deriva hacia intercambios donde lo irrelevante y escasamente informativo afloran por doquier y hacia intervenciones donde la información demandada se silencia. Grice (1991: 516) concreta este principio a través de las siguientes máximas: “Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario” y “No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario”.

Un ejemplo donde se incumple la presente máxima es el siguiente, en el que el narrador ofrece una información innecesaria por ser conocida. Su aportación resulta más informativa de lo necesario. He aquí la descripción que el narrador realiza sobre Piccadilly Circus en *El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus -Novísimas aventuras de Sherlock Holmes-*:

Pues Piccadilly Circus es plaza como la Concordia o como una auxiliaría de Hacienda; una plaza con edificios, faroles, pavimento y todo el restante *atrezzo* común a las plazas conocidas del lector. Los transeúntes pasan por Piccadilly Circus bajo la denominación de peatones, y la verdad es que nada ofrecería la plaza de particular si no fuera a causa de las explosiones (Jardiel 2001b: 112).

Un tipo especial de violación ejercida sobre la mencionada exigencia lo constituye el pedir información acerca del contenido significativo de una unidad léxica cuya estructura semántica convierte tal operación en una actividad carente de sentido. Se trata de palabras que, de forma clara, en sí mismas encierran la extensión de sus posibles aplicaciones. En estos casos, el requerimiento de una posible aclaración acerca de una de estas palabras provoca en el lector una cierta sorpresa que se resuelve en risa. Sin embargo, esta exigencia de información se puede entender como un incumplimiento consciente del principio cooperativo por parte de quien formula la pregunta puesto que con ella renuncia a colaborar con su hablante obligándolo a desviar la conversación hacia asuntos de poco interés; en definitiva, se está violando la *máxima de la relación* ya que la formulación de la pregunta implica que los problemas del otro no son de la incumbencia de quien formula la cuestión.

Un ejemplo se encuentra en *¡Qué solución tan portentosa! -Las mujeres-*:

-Soy muy desgraciado -siguió diciéndome Fragodo sin hacer demasiado caso a Raniero-. Joaquina es muy coqueta.

-Coqueta, ¿y en qué sentido? (Jardiel 2001a: 49).

Aunque Grice no formule una *máxima de la cortesía*<sup>170</sup>, es posible postular una que evite que el hablante realice cualquier tipo de declaración molesta para el interlocutor; pues bien: esta posible máxima se encuentra también suspendida en la obra analizada.

---

<sup>170</sup> Es llamativo que Grice no recoja dicha exigencia en ninguna máxima; así lo confirma Yus Ramos (2003: 111), quien afirma que “resulta sorprendente, para algunos estudiosos de la *pragmática*, el hecho de que no exista una propuesta de la *máxima de Cortesía* entre las que

He aquí algunos ejemplos que ilustran este nuevo desliz. De *El “raid”* es el siguiente ejemplo, en el que se inserta un motivo absurdo. El narrador realiza un comentario nada afortunado ante la noticia de que Camilo se ha hecho aviador: “-Pues ahora ya no le queda más que hacerse cisco” (Jardiel 2001a: 87)<sup>171</sup>. No se puede argumentar que en este ejemplo el narrador haya conculcado el principio de *cortesía* por respetar la máxima de la *cualidad* ya que también esta última ha sido violada al ofrecer el narrador una información sobre la cual no tiene pruebas suficientes.

La naturaleza absurda de la presente declaración reside en que, a través de ella, se niega una ley de sentido común que se encuentra presente en nuestro mundo: no hablar de forma frívola acerca del daño que puede sufrir un semejante.

En *Una infamia en alta mar*, el lector encuentra este pasaje, donde se habla de algo tan inhumano como el canibalismo de manera poco conveniente: “La antropofagia es una bestialidad, pero engorda” (Jardiel 2001a: 16)<sup>172</sup>.

La misoginia se hace presente a través de este comentario ofensivo que contradice y que conculca la norma y el principio de *cortesía*; se incumplen, además, las máximas de *cantidad* y de *cualidad*:

*Donde continúa el somero estudio de las mujeres y en donde puede enterarse quien lo ignore, del afecto y la amistad que existen entre esas maravillosas criaturas que Dios creó las últimas, porque no podía crear nada más sobrenatural -¡Somos muy buenas amigas! , de Las mujeres (Jardiel 2001a: 44)-.*

Un ejemplo más de *El “raid”*, en el que se percibe la violencia que ejerce el motivo inesperado al resultar improcedente y falto de buen gusto: “Para Camilo, que murió como una oblea, fue un incidente algo fastidioso” (Jardiel 2001a: 90)<sup>173</sup>.

---

constituyen el *principio de cooperación*. El propio Grice menciona esta posible máxima en su artículo, pero no la equipara al resto de las máximas, cayendo en aparentes contradicciones con su *Principio*: señala que hay, por supuesto, todo tipo de otras máximas (estéticas, sociales, o morales en carácter), que se podrían reunir en una: “sea usted cortés”, que también suelen cumplir los participantes en los intercambios de habla. [...] Es difícil, en este caso, comprender cómo se puede cooperar de modo satisfactorio si previamente no cumplimos la máxima de cortesía”. Las afirmaciones de Grice son las siguientes: “Hay, naturalmente, todo tipo de máximas (estéticas o morales), tal como “Sea usted educado”, que los sujetos de una conversación observan normalmente, y también estas pueden generar implicaturas no-convencionales” (Grice 1991: 517).

<sup>171</sup>El citado fragmento es reproducido literalmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 15).

<sup>172</sup> El citado pasaje es reproducido literalmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 151). También es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

<sup>173</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve modificación, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 16).



No obstante, en algunas ocasiones, el narrador incumple con las exigencias de la cortesía por obedecer la máxima de la *cualidad*; es lo que sucede en la siguiente disertación sobre el amor, disertación que el narrador dirige a un camarero ante la sorpresa de dos enamorados:

-Eso que tienes delante de las narices, querido camarero, es el amor, y, en la opinión de mucha gente, la única razón de la existencia. Obsérvalo, estúdialo a fondo. Amor es decirse mentiras y bobadas apretándose las manos por debajo de una mesa... Amor es preguntar a qué hora se ha acostado uno... Amor es jurar que, fuera de la persona amada, lo demás no existe... Amor es llamarse celoso mutuamente... Amor es elogiar los vestidos y los sombreros de la elegida... Amor es discutir, en un diálogo irresistible, quién quiere más al otro... Amor es afirmar que se tiene la eternidad en la mano... Amor es decir que se va a ir al cementerio a diario a llevar flores... ¡¡Amor es creerse todo eso!! -*El amor tomado del natural*, de *Quisicosas y cosasquisis* (Jardiel 1998: 401).

La máxima que les exige a los que intervienen en un acto comunicativo que sus aseveraciones han de ser veraces y conformes a la experiencia real -máxima de la *cualidad*-<sup>174</sup> se ve conculcada en la obra de Jardiel Poncela ya que la apuesta por lo inverosímil es el bastión en que fundamenta el autor su poética tan original. *Lo increíble, lo exagerado y lo desmesurado* se dan cita a través de las páginas sembrando la sorpresa e incluso la risa gracias a la inserción de unos motivos que, por ser resueltamente inverosímiles, contrastan con el contexto. Esta violación de la *máxima de la cualidad* se ha de entender como una desobediencia que no atenta contra el *principio cooperativo*. La estrategia textual colabora con el lector al ser ella misma la garantía y el aval para que el receptor no se sienta engañado. Este sabe que el presente incumplimiento obedece a las exigencias formales del texto literario; en virtud de las mismas, se sacrifica la *máxima de la cualidad*. He aquí algunos ejemplos.

En el relato *Una infamia en alta mar* se introduce el siguiente motivo: Silbatangos, uno de los tripulantes del buque “Ramoncete”, se come la galena de una radio. La acción es inverosímil e irreal. He aquí el pasaje: “Veinticuatro horas más tarde prescindíamos de los conciertos de radio, porque, en un descuido, un marinero se había comido la galena. Se llamaba este marinero Paciano González, alias “el Silbatangos” (Jardiel 2001a: 15)<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup>Grice (1991: 516) acomoda esta exigencia a la máxima de la *cualidad*: “A la categoría de *Cualidad* pertenece una supermáxima: “Trate usted de que su contribución sea verdadera”, y dos máximas más específicas:

- 1) “No diga usted lo que crea que es falso”.
- 2) “No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas”.

<sup>175</sup> El citado fragmento es reproducido, con una leve diferencia, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *9 historias contadas por un mudo* (Jardiel 2001b: 151). También es reproducido, con una leve diferencia, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 7).

En el relato *Un amor oculto* se presenta el siguiente pasaje, donde se da cabida también a lo inverosímil: “Un mes más tarde nos conocía todo Madrid. Lo mismo nos sucedió en Burdeos, en París, en Marsella y en Londres” (Jardiel 2001a: 22)<sup>176</sup>.

*La máxima de modo* que exige que el hablante evite cualquier tipo de expresión complicada, oscura y ambigua<sup>177</sup> es violada en casos como el siguiente, donde la información sobre el momento en que el protagonista conoce al personaje mencionado resulta poco esclarecedora. Hay una contradicción en el enunciado que puede ser resultado de un despiste; en cualquier caso, la ambigüedad está presente: “Fragodo Todolero, un excelente amigo de la infancia a quien me presentaron el año pasado” - *¡Qué solución tan portentosa!* de *Las mujeres* (Jardiel 2001a: 48)-.

Como se puede percibir, la confusión reside en el hecho de que el narrador declara, en un primer momento, que Fragodo es un amigo de la infancia; sin embargo, más tarde afirma que al tal Fragodo se lo presentaron relativamente hace poco tiempo. La contradicción es evidente.

---

<sup>176</sup> El citado fragmento no aparece reproducido en la versión de este cuento que, con el título *El amor que no podía ocultarse*, se inserta en *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b). Sin embargo, aparece reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 9).

<sup>177</sup> *La máxima de modo* se articula en esta supermáxima: “Sea usted perspicuo”; además, según Grice, a dicha categoría pertenecen estas otras máximas:

- “1) “Evite usted ser oscuro al expresarse”,
- 2) “Evite usted ser ambiguo al expresarse”,
- 3) “Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo)”,
- 4) “Proceda usted con orden” (Grice 1991: 517).

**ACTO II**

**ESCENA II**

**Instrucciones de lectura y mecanismos que garantizan su cumplimiento:**

**Hacia una poética del distanciamiento**

## OBJETIVO

En este capítulo se analiza cómo la estrategia textual consigue el *distanciamiento* entre el lector y lo narrado. El estudio comienza esbozando una definición de dicho concepto.

### 1. ¿Qué se entiende por distanciamiento?

Desde la óptica del presente trabajo, se entiende por *distanciamiento* el alejamiento que el receptor experimenta frente a lo que se le narra. Con el fin de asegurar el éxito de esta experiencia, la estrategia textual se sirve de varios procedimientos que contribuyen en mayor o en menor medida a provocar ese sentimiento de distancia en el receptor.

### 2. Procedimientos para lograr el distanciamiento

#### 2.1. *El narrador como instancia intermedia entre el personaje y el lector*

En cualquier texto narrativo, independientemente de que el narrador deje oír su voz con más o menos intensidad, siempre se da la circunstancia de que la instancia que narra se interpone entre las voces de los personajes y el lector. El texto narrativo no se cuenta a sí mismo; en él la instancia que relata, que cuenta, ha de estar ahí cumpliendo la función para la que ha sido creada: servir de intermediaria entre lo narrado y el receptor. Por esta razón al lector, las acciones, las descripciones y las voces de los personajes llegan distanciadas, en diferido, desde una cierta lejanía, pues la narración carece de la inmediatez de que goza el texto teatral a pesar de que la primera ha hecho acopio de una serie de estrategias que limitan ese distanciamiento y que le otorgan una cierta inmediatez a lo narrado: empleo de *escenas*, *estilo directo*, etc. Aun así, esta cercanía se ve quebrada por la inserción de la voz del narrador cuya intervención será necesaria para indicar quién o quiénes hablan.

Bobes (1993a: 145) explica esta circunstancia con las siguientes afirmaciones, donde se analizan las diferencias habidas entre la narración y el drama para concluir que

los conflictos que pueden vivir los personajes en la historia de una novela son contados por el narrador, que puede ilustrarlos con diálogos directos o narrativizados de los propios personajes, incluso puede prodigar tales diálogos hasta convertir el discurso en solo diálogo, pero siempre los presentará como palabra referida, y estará él de alguna manera para explicar al lector quiénes están hablando y cómo lo hacen, y a la vez para dar cuenta, como observador, de movimientos, gestos, distancias, situaciones, posturas, tonos y ritmos de las palabras, etc. Los personajes del drama no delegan sus voces en nadie y necesitan un espacio físico presente, y un tiempo también presente, donde puedan hablar en situación compartida.

El *estilo indirecto* es una forma de citar el discurso ajeno que produce un alejamiento entre el personaje y el lector puesto que este discurso presenta las palabras del primero a través de las intervenciones del narrador. El personaje cuyas palabras son presentadas bajo las limitaciones que este tipo de discurso impone queda desdibujado, diferido por la presencia del narrador; la interposición de este último entre el personaje y el lector conlleva la aparición del efecto distanciador. He aquí un ejemplo que se encuentra en *La inauguración del servicio telefónico entre España y Norteamérica y las cogidas de los toreros -Charlas de radio-*: “Luego se dice que ha empeorado. Después, que está gravísimo. Por fin, que le va a ser practicada una delicada intervención quirúrgica en el muslo” (Jardiel 1998: 442).

Otro ejemplo del estilo indirecto lo encuentra el lector en el siguiente pasaje, donde el narrador reproduce los puntos esenciales del discurso de Mateo Ramos:

Mateo Ramos prologó su charla asegurando que la vida no merecía la pena de ser vivida -¡Mátese usted y vivirá feliz! de *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 234)-.

Este efecto se acentúa todavía mucho más en el caso del discurso *contado*. Sobre este discurso Todorov (1975: 60) afirma que “en este caso nos contentamos con registrar el contenido del acto de palabra sin retener ninguno de sus elementos”. Es decir: el lector sabe que el personaje ha realizado un acto verbal pero desconoce por entero cuál ha sido la formulación exacta del mismo. Se corresponde, con las mismas características, con el *sumario menos puramente diegético* (Pozuelo 1994: 255).

Un ejemplo de la siguiente práctica se halla en *Mis viajes a Estados Unidos*, donde se hace uso del procedimiento del discurso *contado* y del estilo indirecto. De esta forma, la singularidad que las palabras del personaje ofrecen queda anulada por la inserción de un material que renuncia a la expresión exacta de las palabras pronunciadas en el discurso: “Todavía anoche mistress Miller nos daba conferencias interminables acerca de la música hindú, asegurándonos que en la música hindú el instrumento característico es el *sarod*, y su principal intérprete Bhattachariya, y lo más característico de ella, los silencios” (Jardiel 1998: 36). Otro ejemplo de discurso *contado*, también de *Mis viajes a Estados Unidos*, es el siguiente pasaje: “y se comentaba el último estreno de Broadway; y se hacían augurios respecto a la futura elección de Roosevelt” (Jardiel 1998: 36).

La presencia constante de la voz del narrador que, debido a su omnipresencia, no deja escuchar las voces de los personajes se configura como una estrategia apta para conseguir la distancia estudiada. El lector, al sentirse privado de la presencia de las palabras de los protagonistas de las historias narradas, los percibe distantes, desfigurados y exentos de corporeidad. Este procedimiento cuenta con el siguiente ejemplo perteneciente a *Breves biografías de artistas que ya no están de moda* -de la serie *Cinematógrafo* (Jardiel 2001b)-: en la biografía dedicada a Ramón Novarro, el mencionado personaje se presenta en la distancia debido a que no se escucha su voz; el protagonismo del narrador es tal que su voz eclipsa cualquier otra. Otro tanto sucede con *La copla fatal*, de *Reglas y fórmulas para hacer teatro*, que se subtitula *Modelo de argumento para una zarzuela* y también con *Una mujer que es sadista o el inglés y su*

*conquista*, perteneciente también a la misma serie que el relato anterior (Jardiel 2001b); sin embargo, en este último, la omnipresente voz del narrador cede paso en contadas ocasiones a la voz del personaje.

## 2.2. *El poder de las digresiones*

Se analiza en el siguiente epígrafe el uso de la *digresión* que rompe con la linealidad de la historia. La inserción de un material ajeno contribuye al establecimiento de una cierta distancia entre el lector y lo desarrollado hasta ese momento en la línea argumental. La lógica con que la trama evoluciona se ve interrumpida de forma momentánea por la incorporación de la digresión, dejando perplejo al lector. En *¿Dan ustedes su permiso? -Charlas de radio-* el uso de unas cuantas digresiones deja en suspenso por un momento la continuación de la historia; el lector, por lo tanto, se distancia de la línea argumental. He aquí una de estas digresiones que se incorpora al hilo de una experiencia que sufrió el narrador en uno de sus paseos en taxi por Buenos Aires:

Al acercarse al coche, ya ellos, de una ojeada, han comprendido que uno no sabe por dónde anda. Uno agarra el coche, por ejemplo, en Libertad y Rivadavia, pretendiendo ir al número 30 de Talcahuano, que está a 40 metros de distancia de allí, pero sin sospechar la proximidad del lugar de término. El chófer, encantado de la vida por el negocito que le cae en suerte, se inclina amabilísimo:

-Talcahuano, 30 -contesta uno con aplomo porteño.

El chófer pone cara triste, para indicar que hay mucho que andar hasta allí y algunos hasta lanzan un silbido, como diciendo: “¡Tenemos para rato!” (Jardiel 1998: 415-416).

Otra digresión que interrumpe el desarrollo de la trama argumental se encuentra en *Mis razones para hablar más de prisa -Charlas de radio-*:

Con los compañeros de colegio siempre existen motivos de cariño entrañable, unas veces porque nos recuerdan que cazaron moscas con nosotros, metiéndolas después en el tintero; otras veces, porque nosotros mismos recordamos que un día, en clase de latín, el compañero nos atizó un puñetazo en un ojo (Jardiel 1998: 453-454).

Esta digresión interrumpe la narración de un encuentro entre dos amigos.

## 2.3. *Puesta al descubierto de un procedimiento constructivo*<sup>178</sup>

Señala Eichembaum (1978: 37) que hay obras que buscan conscientemente poner al descubierto su trama constructiva, que, lejos de escamotearse, se actualiza a cada paso sin dejar de pasar desapercibida para el lector. De esta manera, el texto cobra una densidad que se interpone entre el lector y la realidad narrada, contada. El discurso literario

---

<sup>178</sup>Esta apuesta por hacer presentes los *procedimientos constructivos* se aprecia en la novela *Amor se escribe sin hache* (Escudero 1982-1983: 171).

adquiere una intransitividad que rompe sus lazos con la realidad y se convierte en un fin en sí mismo, replegándose sobre sí. El lector advierte que a través de esa constante actualización de los procedimientos constructivos la realidad contada, la historia, se le escamotea puesto que su atención se encuentra atrapada en la construcción y en la densidad que adquiere el discurso literario.

Aparte de conseguir con esta estrategia el distanciamiento, la presencia de estos mecanismos que evidencian el andamiaje constructivo de una obra evita cualquier posible identificación emocional entre el lector y la historia. Con su constante insistencia en la presencia del aparato formal, el texto le dirige a su lector un mensaje muy claro consistente en señalar la naturaleza artística de lo que lee. La obra es un transmisor de un material elaborado de forma estética que obedece a las leyes del Arte y no a la necesidad de comunicar un contenido cuya motivación haya que buscarla en el mundo extraliterario, donde actúan los sentimientos y emociones.

*Las reflexiones metaliterarias* que se incluyen a lo largo de un relato son determinantes para que se produzca el distanciamiento entre el lector y el objeto de su lectura. El receptor percibe y se percata de que lo que se le narra es producto de una construcción, de una elaboración artística. Estas referencias que tienen como objetivo reflexionar acerca de los elementos constructivos que conforman la base estructural de un relato sorprenden al receptor, quien se queda estupefacto al no comprender las razones que motivan estas expansiones que el texto realiza sobre aquellos elementos que, aunque desempeñen una función esencial en la trama, la fracturan y la rompen. En *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, el narrador incluye un motivo que aparentemente no guarda demasiada relación con el desarrollo de la trama. El motivo es el siguiente: la bajada de la escalera. Este motivo tan cotidiano e insustancial es tan importante que el narrador lo incluye como título de dos capítulos. Este hecho no deja de sorprender al lector, quien se pregunta acerca de las razones que motivan la inclusión de semejante motivo en estos capítulos. El *Autor modelo*, al principio del capítulo III, aclara el problema realizando una digresión sobre el alcance de lo que parece ser insignificante. Esta intromisión sorprende al lector y lo distancia de lo narrado:

El autor se atreve a llamar la atención de quien lea para que declare si el simple hecho de bajar la escalera de una casa es materia novelable o, más claramente, si tiene un interés narrativo.

Ciertamente que el lector no encontrará interés novelesco ninguno en el simple hecho de bajar una escalera; no obstante, el autor decide tomar esa vulgar acción como eje del presente capitulín. De las cosas más insignificantes pueden arrancarse objetos de valor, y en ningún modo quiere decir esto que el autor estime el capitulín que ahora comienza como materia valiosa. A lo más se lanzaría a afirmar que será la base en que se asiente toda la trama de esta breve narración. La confesión anterior se reduce a dejar determinado lo deleznable e intrascendente de toda base constructiva y a hacer resaltar una vez más cómo lo único trascendental e importante de la vida es el esfuerzo realizado para construir (Jardiel 1998: 173).

Si el motivo que el autor presenta es el eje en torno al cual gira la base de la trama, hay que concluir que el hecho de bajar la escalera, aunque suponga *a priori* una acción insustancial, es vital para el relato. Sin embargo, esta digresión, sin negar el enorme poder aclaratorio de que goza, deja perplejo al lector, que no se espera durante su lectura que le ofrezcan lecciones de composición narrativa.

Hay ocasiones en que la puesta al descubierto de un procedimiento implica un efecto cómico. Así sucede, por ejemplo, en la siguiente descripción, que se incluye en *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novela cortas-*; en ella, con el fin de describir el ambiente apacible que rodea la noche, se recurre a un procedimiento muy típico en este tipo de ambientaciones que, por ser tan manido, necesita una puesta en escena con aire renovado. Sin embargo, esta presentación sorprende al lector puesto que se hace evidente su factura literaria: “A nuestro alrededor todo dormía, como se dice siempre en estos casos” (Jardiel 1998: 209)<sup>179</sup>.

Para poner al descubierto un procedimiento constructivo puede ser interesante el presentarlo desprovisto de cualquier función. De esta forma, se hace más real y efectiva su presencia. El uso del *imperfecto pseudo-iterativo* (Todorov 1975: 65) es un buen ejemplo de ello. El imperfecto, que es susceptible de recibir un valor iterativo presentando una acción que se repite a lo largo del tiempo, puede insertarse en un contexto lingüístico donde le sea actualizada dicha connotación aunque la acción señalada no implique iteratividad. De esta forma se procede a la creación del imperfecto pseudo-iterativo que sorprende al lector puesto que se trata de un procedimiento que a través de su inserción en el contexto hace evidente su inoperatividad y su falta de motivación. Un ejemplo se encuentra en el relato *El amigo póliza -Artículos-* donde el narrador, hablando de Romaguera, su “amigo póliza”, señala lo siguiente: “Otra vez, Romaguera opinaba sobre mujeres” (Jardiel 1998: 361); inmediatamente después de esta declaración, el narrador reproduce en estilo directo las palabras que su amigo dedicó en ese momento a las mujeres. Sin embargo, la presencia del verbo en imperfecto -“opinaba”- hace creer que esas palabras que el narrador reproduce de forma exacta las pronuncia literalmente idénticas Romaguera siempre que habla acerca del sexo femenino. Se puede comprobar que más que la presentación de una acción reiterada -reproducir exactamente un comentario con las mismas palabras se vislumbra como una tarea no muy probable- se hace en este caso uso del imperfecto pseudo-iterativo con la intención de poner al descubierto su naturaleza constructiva, falaz y convencional. Dicha naturaleza se encuentra expuesta de nuevo en el siguiente ejemplo procedente del relato *Una teoría de Marañón y una mujer rubia -Quisicosas cosasquisis-*: “Mis discursos eran de esta clase” (Jardiel 1998: 385); tras esto, se exponen en estilo directo las palabras que literalmente forman parte del discurso a sabiendas de que no es posible repetirlas exactamente en otros discursos, de lo cual se deduce que el lector no se encuentra ante un acontecimiento cuya reiteración se realice siempre en los mismos términos.

---

<sup>179</sup> El citado fragmento es reproducido literalmente en la versión de esta novela corta inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 148).



La puesta al descubierto de lo convencional de un procedimiento constructivo puede asumir tintes cómicos e incluso irónicos cuando la voz que narra y cuenta la historia señala la naturaleza literaria de un pasaje. Así sucede con el siguiente motivo descriptivo, cuya esencia excesivamente literaria queda al descubierto en función de un comentario que resalta su carácter y su naturaleza constructiva:

Entonces sucedió lo que yo estaba harto de saber que sucedía siempre cuando Sherlock se hacía cargo de algún misterio sobre el que tenía que derramar la luz de acetileno de la verdad con el carburo de su talento y el agua de su perspicacia. (¡Ahí va!) -*El anarquista incomprensible de Piccadilly Circus*, de *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (Jardiel 2001b: 113)-.

En *Dinamarca, la del pollo Hamlet*, de *Tres viajes relámpagos por Europa*, se incluye una descripción muy literaria cuya misión es embellecer el texto. La puesta al descubierto de este procedimiento se vislumbra por el comentario que se incluye entre paréntesis. Dicho comentario rezuma un cierto sabor irónico: “Todos los edificios acaban en punta, como si quisieran (¡allá va!), como si quisieran besar las azules nubes que esmaltan el firmamento” (Jardiel 2001b: 185).

Análoga función desempeña el siguiente comentario, en el que se pone en evidencia la naturaleza constructiva y convencional de esta descripción: “Pero surgió la Revolución; Francia se anegó en hemoglobina (¡hermoso giro retórico!)” -*El rasgo del conde Heriberto de Clermont Ferrand*, de *Anécdotas de la historia de Francia* (Jardiel 2001b: 474)-.

El papel que determinados *actantes* desempeñan en el texto narrativo puede ser puesto al descubierto haciendo evidente el convencionalismo que preside la elaboración de la trama argumental. La función que desempeña Rup Masrak en *El correo de Baltimore -Cinematógrafo-* queda marcada de forma explícita: “Rup Masrak nació para complicar la presente historia” (Jardiel 2001b: 194).

Los saltos en el tiempo que, por necesidades de la lógica argumental, se prodigan a lo largo del relato se ponen al descubierto mostrando su naturaleza literaria y convencional. Así sucede en el siguiente ejemplo extraído de *Carne de Búfalo, el terror del rancho*, de *Cinematógrafo*, donde no se disimula la presencia de una *analepsis* necesaria para la explicación de un motivo inserto en la trama. El narrador invita a los lectores para que lo acompañen al pasado: “¿Quién era él? ¿Quién era el objeto de su pasión, eminentemente sajona? Retrocedamos un mes para explicarlo” (Jardiel 2001b: 199-200).

En el relato *El domador y los dos ancianos*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*, se pone al descubierto un procedimiento constructivo muy habitual en la poética del relato breve y que marca la ficcionalidad de todo aquello que se narra. Se trata de la forma verbal “Figuraos” que, a modo de anáfora, se instala en el inicio de tres párrafos que se sitúan al comienzo del cuento. Se trata de poner al descubierto una manera de operar muy tradicional en los relatos breves con la intención de marcar el proceso de ficción en que está sumida la construcción del cuento; sin embargo, en lugar de recurrir simplemente al *érase una vez*, el texto de Jardiel exagera dicho procedimiento con la repetición anafórica

de un verbo en imperativo con una gran carga apelativa y con una marcada semántica que incide -sin lugar a dudas- en la esencia ficcional de lo que se va a contar. Indudablemente, el significado del verbo es unívoco: el lector se encuentra ante una ficción y ante un pacto que ha de asumir. Esta muestra de un procedimiento constructivo logra distanciar al lector de lo narrado, debido a que su naturaleza artística y su esencia ficcional ni se disimulan ni se velan a los ojos del lector. He aquí la marcada y evidente insistencia que el relato hace sobre la forma verbal mencionada: “Figuraos que era una tarde primaveral [...]. Figuraos que yo también paseaba por la calle de Alfonso XII [...]. Y figuraos, por último [...]” (Jardiel 2001b: 219).

El comienzo de *¡Mátese usted y vivirá feliz!*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*, es un homenaje a la tradición oral del cuento. En efecto: el narrador recurre al procedimiento de dirigir el relato a un auditorio que, según él, lo escucha: “Y para decirlo del modo más claro trasladaré a estas cuartillas una curiosa historia. Oídmeme” (Jardiel 2001b: 233). Sin embargo, esta invocación o llamada dirigida a la atención de un auditorio es un mero procedimiento constructivo procedente de la tradición del cuento oral que carece de función. Es un homenaje a una tradición presente en la poética del cuento. Es más: se trata de poner al descubierto un procedimiento constructivo que consiste en marcar la oralidad de un relato y en certificar la presencia de un auditorio que asume el rol de ser el destino final de la narración del cuento. Pero el lector percibe que aquí no hay ningún rastro de oralidad, puesto que el cuento se desarrolla por escrito; además, el narrador expone en esas palabras antes transcritas que trasladará la historia a unas “cuartillas”. Ese “oídmeme” es un procedimiento constructivo que en el cuento tradicional obedece a una praxis codificada y que en el presente relato, al verse privado de su finalidad, hace evidente su convencionalismo.

El comienzo del cuento *Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*, es un ejemplo que ilustra cómo desde dentro de la misma construcción literaria se puede poner al descubierto el convencionalismo de un procedimiento constructivo.

En este relato, el narrador-personaje describe el ambiente que lo rodea haciendo acopio de todos los tópicos descriptivos presentes en la literatura de corte sentimental. El procedimiento constructivo que se pone en evidencia en cuanto a su convencional y manida esencia no pasa inadvertido para el narrador, quien, consciente de su naturaleza literaria y, por ende, artificiosa, no duda vivir ese momento a través de su conocimiento y de sus lecturas de la literatura galante y sentimental:

-He aquí todo preparado para una entrevista de amor. Es de noche; hay luna llena; el perfume del jardín sube por la escala de la atmósfera hasta esta terraza; se oye una música lejana y estoy vestido de *smoking*... Para una entrevista de amor clásico no falta más que una dama extraordinaria junto a mí (Jardiel 2001b: 237).

También, y desde la misma trama argumental del cuento, se hace mención al carácter literario del mismo. Su factura artística no se oculta; se pone al descubierto aunque en alguna ocasión eso suponga desvelar también la escasa calidad artística a través del procedimiento de la ironía: “No podía decirse que aquello tuviese mucho interés

novelesco ni amoroso” -*¡Por Dios, que no se entere nadie!... de Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 258)-.

La referencia a las fuentes de donde se han obtenido los materiales que constituyen y conforman el tejido del texto supone otra nueva puesta al descubierto de la naturaleza y esencia artística del fragmento. He aquí un ejemplo ilustrativo donde se hace explícita la fuente:

Uno a uno, y dando voces propias de poceros (para despistar), tales como “¡Trae el farol!”, “¡Dame la cuerda!”, “¿Hay agua?”, “¡Me he puesto las botas del revés!”, etc., los asistentes al baile fueron bajando a las entrañas de la tierra, allí donde el alcantarillado primoroso de la urbe forma parajes de ensueño. (*De un libro de Descripciones de Blasco Ibáñez*) -*Gran baile en la casa de la “baronesa” de Cártaro, de Mesa revuelta* (Jardiel 2001b: 426-427)-.

El hecho de que un narrador recurra en alguna ocasión a indicar que hay informaciones que no pueden ser ofrecidas al lector puesto que el ofrecerlas no forma parte de sus competencias y de sus prerrogativas, es un procedimiento constructivo que le confiere a la narración una cierta dosis de verosimilitud, ya que el lector se inclina más a aceptar como creíble aquello que le cuenta un narrador que no lo sabe todo que lo que se le narra desde una instancia omnisciente. Sin embargo, en el ejemplo que a continuación se reproduce, la inserción de dicho procedimiento se muestra inoperante puesto que el narrador parece saberlo todo acerca de los personajes y de los hechos. Se trata, por lo tanto, de una puesta al descubierto de un procedimiento que en este contexto carece de sentido y de fin: “Cambia la dirección del aire y no nos es permitido oír más” -*Nobles animales o los cazadores de cabelleras de Arizona, de Aventuras estúpidas* (Jardiel 2001b: 484)-.

#### 2.4. *El texto como tejido que escamotea la realidad*

Hay algunos textos que se estructuran como un tupido tejido de metáforas que escamotean y ocultan la realidad que se cuenta. Este proceder genera un distanciamiento entre el lector y la realidad narrada. La idea es esconder lo extraliterario bajo la cobertura de una formulación metafórica que lo suplanta. El texto se repliega sobre sí mismo y, en cierta medida, resulta oscuro. En *Mis viajes a Estados Unidos* se halla el siguiente ejemplo que ilustra lo comentado: “Y en cuanto al Colorado, que debía de empapar la llanura, le han cortado, sin duda, la “hemorragia fluvial”, porque tampoco se le ha visto” (Jardiel 1998: 60). Sobre la base de la metáfora a través de la que se establece la identificación “río Colorado” y “hemorragia fluvial”, se elabora una imagen compleja que toma como premisa no la realidad sino la literatura: partiendo de “hemorragia fluvial” se llega a “cortar la hemorragia” para designar que el Colorado apenas se ha visto. Esta creación provoca que el lenguaje literario adquiera un cierto grado de opacidad poniendo fin, de esta manera, a su misión de servir de puente hacia la realidad.

## 2.5. Los textos simbólicos o alegóricos

Los *textos simbólicos*, al situar al lector en una perspectiva que lo obliga a ir más allá de lo que el texto dice literalmente, se convierten en una estrategia más para conseguir el distanciamiento. Esta trascendencia a la que debe aspirar cualquier lector ante un texto de estas características provoca que el receptor se distancie del texto de partida para llegar a abordar el sentido simbólico. Así sucede en la novela corta *El naufragio “Mistinguette”* (Jardiel s.f.b) o en *La señorita Nicotina -Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b)-. En cualquier caso, los textos de los que se parte para realizar la lectura simbólica, en su dimensión literal, son claros y no presentan complejidad alguna.

## 2.6. La presentación de una realidad singular; original, por la acción de la literatura

El arte literario puede apostar por ofrecer una visión original y peculiar de la realidad. Para conseguir este fin, la estrategia textual en la obra de Jardiel se sirve de los procedimientos que se van a analizar.

2.6.1. El primero recurre a una *instancia narrativa peculiar, marginal*, que, desde su óptica particular, contempla la realidad presentándola dotada de una originalidad que la convierte en extraña a los ojos del lector. Este, sorprendido por la presentación que de esa realidad le ofrece la instancia narrativa, se distancia de aquella porque no la reconoce.

La instancia desde la que se cuenta la realidad es esencial a la hora de cómo se le transmiten al lector los motivos que la configuran. Un hecho cotidiano, común, puede suscitar una representación literaria tan singular que el lector quede perplejo ante la nueva fisonomía que asume, fisonomía que puede llegar incluso a hacer pasar por nuevo y original aquello que no lo es. La técnica a la que se recurre en este caso es hacer responsable de esta visión tan extraña de la realidad a un narrador peculiar, raro, marginal, que, al carecer de *sentido común* o de cualquier otro tipo de conocimiento, percibe todo lo que ve de forma distinta a como se hace normalmente.

La obra de Jardiel ofrece un ejemplo interesante en el que se recurre a un narrador ingenuo. Se trata de *Los toros*, perteneciente a *Cartas al tío Robbie* (Jardiel 1998). En este título, la ignorancia y el desconocimiento del narrador sobre todo lo concerniente a la fiesta nacional convierten a este en un testigo no cualificado para opinar sobre el mundo taurino. La presentación que hace de los toros supone una visión nueva y hasta cierto punto llena de originalidad y singularidad.

Como reza el título, en esta carta el narrador cuenta a su tío en qué consiste y cómo se desarrolla la fiesta nacional. La presentación del mundo taurino es tan peculiar que el lector, ante semejante apuesta, se siente sorprendido y, por lo tanto, se distancia.

El primer procedimiento utilizado consiste en actualizar la sorpresa en el receptor presentando a un narrador sorprendido. Con este proceder, se consigue que el lector, desde la distancia donde lo ha ubicado la sorpresa, sea capaz de reflexionar acerca de lo extraño

e inaudito que entrañan algunos de los comportamientos que se desarrollan en la fiesta taurina. He aquí un ejemplo:

El público acude a la plaza bulliciosamente; las mujeres, en gran número tocadas con mantilla; los hombres, en su totalidad, fumando un puro. Para ir a la plaza encienden puros hasta los que no fuman puros. Esta es la primera cosa que no acierto a comprender (Jardiel 1998: 264).

El desconocimiento del código taurino es la causa por la que el narrador ignorante descodifica algunas frases otorgándoles un sentido literal; es decir, el observador destruye frases hechas. Esta aberración interpretativa a la que el narrador somete algunas muestras del código que desconoce deja perplejo al lector, quien es capaz de percibir el convencionalismo de dichas expresiones. He aquí algunas de ellas. Por ejemplo, “la suerte del toro” es descodificada siguiendo su más estricta significación literal, hecho que da lugar a observaciones como la siguiente: “Cambia la suerte del toro... Esto, tío Robbie, es simplemente una frase, porque la suerte del toro -que es morir acribillado- no cambia ni un segundo desde que sale hasta que se lo llevan” (Jardiel 1998: 265). Lo mismo sucede con la expresión “el toro está abierto”, que gracias a la descodificación aberrante da como resultado el siguiente comentario:

Alguien le grita al espada esta frase:

-¡Cuidado! ¡El toro está abierto!

Porque debes saber que hasta que no junta las patas delanteras, no se considera cerrado de patas al toro. Y solo en ese momento, aprovechando que está cerrado, le meten el estoque. ¿Y eso? ¿Te lo explicas, querido tío? Porque a cualquiera se le ocurre que para meter una cosa en otra, el instante oportuno es cuando está abierta, y no cuando está cerrada (Jardiel 1998: 266).

El desconocimiento del mundo taurino no solo se perfila en los aspectos ya analizados. Hay una serie de circunstancias que también resultan desconocidas para el narrador. Esto determina la presencia de algunas declaraciones singulares y extrañas. El pasaje que ilustra esta estrategia se refiere a los comentarios que ciertas mujeres vierten acerca de la *belleza* de un torero que ha sido cogido en la plaza. El narrador, que desconoce la pasión que los toreros despiertan en las mujeres por el mero hecho de jugarse la vida, no comprende por qué ante la imagen desmejorada del que ha sufrido la cogida las mujeres se deshacen en elogios. Queda claro que esta ignorancia es la causa de la sorpresa del narrador. El pasaje es el siguiente:

Cuando entra en la convalecencia se le hace otra “foto” en la cama tomando caldo y con una barba de treinta y dos días. El torero tiene todo el aspecto de Robinsón Crusoe al volver de la isla. Pero para que hasta el final haya cosas inexplicables, las mujeres, al verle, suspiran:

-¡Qué guapo chico! Tiene un par de ojos...

Y te lo juro por la memoria del almirante Nelson, tío Robbie. Todos los españoles -salvo casos muy excepcionales- tenemos dos ojos, sin que esta circunstancia le choque nunca a las mujeres (Jardiel 1998: 266-267).

La extravagancia del foco narrativo es la causa de que determinados temas reciban una formulación singular. Por ejemplo, la visión de los preparativos de una boda cualquiera tal y como se enuncian en *El matrimonio -Charlas de radio-* constituye un magnífico ejemplo de cómo las ideas y los prejuicios del narrador son determinantes para una presentación original y singular. En este caso mencionado, la exposición de los convencionalismos, de las verdaderas motivaciones que, según el narrador, están presentes en la mente de todos los implicados, etc., hace posible esta visión peculiar. Esta óptica original de lo que supone el matrimonio se encarna en algunos pasajes como el que a continuación se reproduce, que presenta una fisonomía y una puesta en escena novedosa gracias a la incorporación de un símil que no deja indiferente al lector: “Los novios se dan las manos, como los boxeadores antes de empezar el combate, lo cual es un símbolo” (Jardiel 1998: 434).

### 2.6.2. *El resumen*

El *resumen* es un procedimiento que consiste en dedicar unas breves líneas del texto para dar cuenta de una serie de acontecimientos en la producción de los cuales se consume una gran cantidad de tiempo. Es decir, el tiempo de lectura es menor que el tiempo de la historia; hay, pues, una notable descompensación. Las acciones, las peripecias así presentadas quedan desvirtuadas. Este material narrativo que se presenta ante el lector asumiendo esta fisonomía tan particular posee unos visos de inverosimilitud insoslayables ya que es imposible que un personaje pueda hacer todo lo que se dice que hace. En cualquier sentido, la originalidad y la perplejidad son evidentes. El lector, como en los casos anteriores, se distancia de esta distorsionada presentación de la realidad por ser irreconocible. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en *Inglaterra, la romántica y lluviosa -Tres viajes relámpagos por Europa-*: “Siento un dolor agudo en el corazón. He visto todo Londres: museos, monumentos, edificios, en una sola tarde. A este paso, en una semana habré dado la vuelta al mundo” (Jardiel 2001b: 184).

En *Boda de café*, de *Mesa revuelta*, la brevedad del texto condiciona el ritmo ajetreado con que se presenta el desarrollo de los hechos narrados. Nerviosismo, rapidez, etc., son algunas de las notas características que definen este *apunte*; en cualquier caso, la presentación de la realidad así llevada a cabo genera una cierta perplejidad y sorpresa que distancia al lector:

Los invitados entran atropelladamente empujándose y dando fuertes risotadas; casi todas las mujeres llevan mantilla. Se instalan, ocupando más mesas de las que necesitan y llaman al camarero con una prisa de vértigo, como si no hubiesen comido desde la batalla de los Arapiles. Piden café, piden chocolate, piden bizcochos, piden bollos, piden tostadas, piden picatostes (Jardiel 2001b: 408).

### 2.6.3. *Motivación artística*

La literatura puede conferirle a un motivo -sea o no literario- una connotación artística con el fin de insuflarle un aire nuevo, si se trata de un motivo literario que se

desea revitalizar, o con la intención de incorporarlo en la obra literaria, si se trata de un motivo cotidiano, baladí e intrascendente. Gracias a este proceso, el motivo adopta una fisonomía o un perfil inusitado. Esta recreación original sorprende al lector, que se distancia de un motivo que no reconoce.

La revitalización del tópico artístico se observa en el relato *La verdad de lo que es el infierno* (Jardiel 2001a), un relato donde el narrador describe a los lectores cómo son el infierno y sus moradores. El modelo que se imita aquí y al que se le da una nueva vida no deja lugar a dudas: *La divina comedia*, de Dante. Muchos son los rasgos comunes que se observan en ambos títulos; sin embargo, esta manifestación de lo común, esta incidencia en lo conocido -un ser humano desciende al infierno, descubriendo sus secretos- es un procedimiento para garantizar la presencia del modelo que sirve de premisa sin que caiga en el olvido. Frente a lo conocido, se yergue un conjunto de motivos novedosos y originales que cambian por completo la fisonomía que del infierno han legado diversas tradiciones culturales, dentro de las cuales se encuentra la literaria que ahora se pretende reactivar y renovar. La manera de descender al infierno -a través de un *tobogán*-, la caracterización del Diablo como un ser distinguido y educado, portador de una linterna con la que, gracias al encendido y al apagado, hace honor a las denominaciones con las que se le conoce a lo largo de la historia -“el enemigo de la luz” y “el que lleva la luz”-, la existencia de un infierno antiguo frente a otro más moderno, con suplicios adaptados a los nuevos tiempos, etc., son algunos de los motivos a través de los cuales se actualiza la revitalización del tópico. El resultado es un infierno *inverosímil* que se mantiene distante del otro infierno que ha legado la cultura. La visión de este nuevo infierno es original y, por esta razón, el lector se distancia de ella al no reconocerla.

Por ofrecer una muestra del alcance de la renovación a que se somete este motivo, he aquí algunos ejemplos en los que se describe a ciertos personajes dotados de un aire muy original. El lector se encuentra con que la conciencia del narrador que ha fallecido asume la imagen de una mujer bellísima y elegante por quien el narrador se siente atraído. Esta descripción recuerda al modelo de mujer de ficción tan caro a Jardiel:

Una dama vestida de *crépe*, ceñida con una capa de cachemira y los cabellos rubios envueltos en un cintillo de brillantes, se acercó a mi cama. La dama era hermosa como los alrededores del lago Michigan y esbelta como una pipa de opio (Jardiel 2001a: 64).

El Diablo también aparece caracterizado con las mismas notas de distinción y selección con que se describen los personajes masculinos de Jardiel: “Frente a mí había un caballero, bajito, delgado, extraordinariamente elegante y simpático. Llevaba monóculo y jugueteaba con un bastoncito” (Jardiel 2001a: 66).

La *motivación artística* de un hecho cotidiano, insustancial o baladí, con la intención de incorporarlo en la obra literaria puede derivar en un efecto distanciador experimentado por el lector puesto que el producto final es un motivo teñido de tal originalidad que se hace irreconocible.

He aquí un ejemplo. En *La puerta franqueada -Novelas cortas-*, el motivo de bajar la escalera -motivo cotidiano y carente, *a priori*, de cualquier connotación artística- se enuncia de manera sorprendente con el fin de conferirle una naturaleza estética que motive su inclusión en el relato. La narración se realiza en los siguientes términos:

Ramiro y Alberto bajaban la escalera como se baja una escalera en la vida vulgar, esto es, sin darle importancia. Llegaban a un peldaño, extendían una pierna, colocaban el pie en el peldaño que seguía y repetían la operación sin visible cansancio. Así, de un modo mecánico y desprovisto de originalidad, descendieron dos tramos de once peldaños cada uno. Para convencer al lector de la absoluta indiferencia con que ambos amigos llevaban a cabo dicha operación añadiré que iban hablando frívolamente de lo mal que se come en el restaurante de cierto hotel de moda, lo que les llevó a discutir si eran mejores las ostras de Marennes que las de Arcachón (Jardiel 1998: 173).

Queda claro que la presentación singular de este motivo reside principalmente en lo pormenorizado de su presentación. El hecho de que un motivo como este se presente con tanto lujo de detalles frente a la mera mención con la que habitualmente se suele incluir en la mayoría de los relatos es suficiente para su motivación artística. Es decir, el motivo en cuestión recibe su fuerza poética debido a la originalidad con que se inserta en el relato; esta presentación sorprendente individualiza y distingue este motivo del resto, cuya inserción en la trama se realiza recurriendo a su simple mención. Y por esta misma razón, el mencionado motivo, al ser definido y no solo nombrado, sorprende al lector acostumbrado a que el texto no muestre tanto detalle en la presentación de casos como el presente.

#### 2.6.4. *La presentación del mundo al revés*

Es otra estrategia que presenta la realidad de forma novedosa puesto que a través de este procedimiento se percibe una inversión de los valores, conocimientos, considerados universales e inmutables. Esto es lo que sucede en este pasaje inserto en *Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura -Charlas de radio-*, donde se declara que para juzgar y comprender la mentalidad de un delincuente se hace estrictamente necesario que el juez que instruye el caso disponga de una amplia formación en cada acto delictivo; es decir, ha de ser docto en matar, robar, cometer adulterio, etc.; en definitiva, se trata de actualizar el *mundo al revés* que sorprende y deja perplejo al lector, que acaba distanciándose de lo que es incapaz de reconocer:

Hoy, tal como las cosas se hallan constituidas y organizadas, un ladrón se presenta ante el juez y puede meterle camelos impunemente.

-Señor juez: juro que soy inocente. Es verdad que yo entré en la casa a medianoche con una palanqueta, pero mi propósito no era más que abrir la puerta del cuarto de la criada, porque es de mi pueblo y estaba ya al caer, señor juez... Una vez dentro de la casa, vi la caja de caudales abierta, y para que no la robasen la vacié yo, con propósito de llevar el dinero al día siguiente... Solo que, claro, luego me ha dado pereza llevarlo.

Esto puede decir un acusado de robo hoy día. Pero el día que los jueces que entiendan en estos asuntos estén entrenados en el asalto nocturno de domicilios, aquel día el ladrón no podrá meter semejantes camelos, porque el juez le gritará iracundo:



-¡Mentira! Ha abierto usted la caja con el soplete oxhídrico.

-Pero, señor juez, que le juro que no...

Y el juez diría:

-¡Basta! ¿Me va a enseñar a mí cómo se hace eso? ¡Estoy harto de robar cajas de caudales con ese procedimiento! (Jardiel 1998: 471-472).

En *Nuevo juicio del boxeo -Artículos-*, se describe este deporte desde un punto de vista original. Esta presentación novedosa se fundamenta en el uso de la estrategia analizada gracias a la cual se produce una modificación del concepto que tradicionalmente tiene el lector del deporte del boxeo. Este cambio se deriva de la inversión que produce la estrategia del *mundo al revés*, que en este caso consiste en dejar constancia de que el verdadero combate de boxeo se libra no en el ring sino en los descansos. Esta visión nueva y original de este deporte supone una deconstrucción del mismo que sorprende al lector logrando su distanciamiento de una realidad que no reconoce:

Suena el *gong*, y los púgiles regresan a sus banquitos tan tranquilos como los abandonaron.

Pero allí les aguarda algo más grave que el *round* que acaban de llevar a cabo: tres “segundos” caen sobre cada uno de ellos, los sientan de un porrazo, les dan esponjazos en la cara, les sacuden trastazos en la nuca, les arrearán bárbaramente con una toalla, les meten medio limón por la boca, les pellizcan las piernas, les obligan a tragarse el contenido de una de las botellas. En esta faena vuelve a sonar el *gong*. El estado de ambos es lastimoso. Parecen naufragos del *Titanic* (Jardiel 1998: 352-353).

## 2. 7. *El relato en el relato y el manuscrito encontrado*

El *relato en el relato* es una técnica muy utilizada en la trama de numerosas narraciones. La presencia de diferentes niveles narrativos con sus correspondientes narradores se convierte en un poderoso factor de distanciamiento entre el contenido de esa narración de segundo, tercer orden y el lector. Jardiel opera de esta forma en *La sencillez fragante* y *La puerta franqueada -Novelas cortas* (Jardiel 1998)-. Ahora bien: entre el lector y la historia que encuadra la narración inserta existe un acercamiento. Esta relación estrecha se verifica en la cercanía que experimenta el lector hacia los personajes de la narración que actúa como marco con los que comparte un mismo rol: en ambos casos, tanto el lector como los personajes son receptores de una historia. Gracias a este movimiento, el lector se identifica con estos personajes a los que percibe como más creíbles, más verosímiles y más cercanos. En cambio, los protagonistas del segundo relato se presentan más distantes; son más entes de ficción, en definitiva. Si a esto se le añade - como ocurre en *La puerta franqueada*- una serie de referencias acerca del carácter novelesco de la historia inserta, el distanciamiento se verá reforzado todavía más. También es conveniente tener presente el siguiente factor: en ambas narraciones insertas se percibe un fondo moral, ético, que sirve de pauta para el comportamiento de los personajes que actúan como receptores. Se trata, por lo tanto, del empleo de la literatura

dentro de unas coordenadas *pedagógicas*; este factor refuerza la naturaleza literaria de las historias puesto que el contenido moral de las narraciones intercaladas cuenta con una gran tradición literaria.

Por otro lado, el recurrir a la técnica del *manuscrito encontrado* es otra estrategia que permite actualizar el distanciamiento entre el lector real, empírico, y los personajes de la historia de segundo nivel, que se convierten en más literarios. Este procedimiento constructivo se observa en las novelas *La sonrisa de Vadi* y *El hombre de hielo*, de la serie *Novelas cortas* (Jardiel 1943).

## 2.8. *Un desencuentro: el lector femenino*

Es ya momento de abordar el papel desempeñado por una mujer lectora ante la obra de Jardiel. Se incluye el presente epígrafe dentro de esta poética del *distanciamiento* por la razón de que, aunque la estrategia textual haga todo lo posible para evitar dicha experiencia en una lectora<sup>180</sup>, el distanciamiento se puede activar por la gran cantidad de mensajes sexistas que se prodigan en las páginas de Jardiel.

El análisis se centra en este objetivo: indicar cuáles son las principales estrategias que generan el distanciamiento entre el texto y la lectora. Para ello, en primer lugar, se exponen cuáles son los tópicos sexistas presentes en estas páginas y en segundo lugar, se aborda el estudio de su retórica, es decir se analizan los aspectos formales que contribuyen a poner al descubierto esos tópicos sexistas.

### 2.8.1. *El mensaje sexista*

He aquí algunos de los *topoi* sexistas presentes en las páginas de Jardiel<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup>La estrategia textual elabora unos procedimientos con el fin de contrarrestar o minimizar la carga sexista del texto y también de lograr la adhesión de la lectora. Una de esas estrategias consiste en dotar al personaje masculino portador de la ideología sexista de un poder de seducción que atrape y subyugue a la lectora con la intención de lograr su aprobación. Estos personajes masculinos están definidos por rasgos que los convierten en seres admirables: esforzados profesionales y amantes de su oficio capaces de dar lo mejor de sí -Mc. Lower, el protagonista de *Jack, el destripador*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, aventureros que desean arrojar luz sobre un misterio -Fernando Ibiza, de *El secreto de Máximo Marville*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, amantes que llevan hasta el final su amor hacia sus compañeras -Lasburu, el protagonista de *La puerta franqueada*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, etc. Se trata, pues, de un elenco de personajes que la estrategia textual convierte en irresistibles y en portadores de una carga sexista que no se puede soslayar.

<sup>181</sup>A través de esta exposición de los *topoi* sexistas se traza un amplio y variopinto cuadro de personajes femeninos; no obstante, hay excelentes tipologías acerca de las mujeres de Jardiel en Escudero (1981: 44-45), Ariza (1974: 46-47; 154-159), Roberto Pérez (1997: 30), etc. Ariza ha llevado a cabo la tarea de sistematizar las diferentes mujeres jardielescas y este análisis resulta bastante atrayente por el hecho de que los tipos expuestos valen tanto para la prosa como para el

Uno de ellos es el afán de *saber lo que no le incumbe*. Algunos mensajes donde se hace presente este tópico se encuentran recogidos en *La puerta franqueada*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998). He aquí el primero: “Sofía indagó detalles con esa intensísima curiosidad que sienten todas las mujeres por saber lo que no les interesa” (Jardiel 1998: 177); la segunda referencia al tópico es la siguiente: “Créeme: tu mujer y todas las mujeres proceden como personas sabias al sentir curiosidad por aquello que no les importa” (Jardiel 1998: 177).

También forma parte de los tópicos sexistas uno que atañe a la imagen que la esposa virtuosa, la *perfecta casada*, ha de ofrecer. La esposa fiel ha de tener como único objetivo en la vida amar a su esposo. Así lo asegura Héctor de Lasburu, el cual se deshace en elogios hacia su esposa muerta, quien hasta el final ha mantenido su voto de amar a su desconsolado marido: “Pero ella se defendía para defender su amor, que era su único fin vital, el exclusivo objeto de su existencia” -*La puerta franqueada* de *Novelas cortas* (Jardiel 1998: 183)-. En la descripción de la esposa perfecta, los tópicos la presentan como un ser divino, muy espiritual, lleno de pureza, convirtiéndola casi en un ente ajeno a lo carnal y al mundo terrenal; así ve Alberto a la difunta del señor Lasburu: “Era blanca, translúcida, inmaterial”; “Supe después que tenía treinta, pero nunca lo habría calculado al contemplar aquel cabello en bucles, de un rubio de ángel de Tiépolo; ni aquel rostro fino, delicado y palidísimo, de virgen de Bouguerán...” -*La puerta franqueada* (Jardiel 1998: 181)-. Es notable aquí la presencia de ciertos tópicos literarios de la poesía amorosa. De esta perfección casi divina procede el tópico del hogar conyugal teñido de connotaciones religiosas; así describe el señor Lasburu su hogar: “en esta casa, que era un santuario” (Jardiel 1998: 184).

Otro tópico sexista es la presencia en la descripción anímica de la mujer de *actitudes opuestas* que solamente una esposa virtuosa es capaz de armonizar; para Héctor su mujer fue “corazón e inteligencia. Y sensibilidad, y buen gusto, y delicadeza, y gracia, y apasionamiento. Y fue resignada y leal. Es decir: lo fue todo” -*La puerta franqueada* (Jardiel 1998: 184)-.

Otro lugar muy común en la ideología sexista es convertir a la mujer en un *objeto sexual*. Descripciones donde no solo abunda el erotismo, sino también la referencia a ciertos órganos femeninos, el mundo de lo pornográfico, etc., son algunos ejemplos

---

teatro. Solo hay que tener presente lo que el mismo Ariza (1974: 155) señala y es que “indudablemente son distintas las mujeres jardielescas del teatro de las de las novelas; no se puede poner en duda que el público influyó en ello [...]; pero las mujeres del teatro de Jardiel, sobre todo las protagonistas, tienen unas características propias, una personalidad que nos hace pensar en algo más que las cortapisas de las escenas: en una idealización femenina similar a la que pudimos observar en los protagonistas masculinos. En cuanto al resto de las mujeres, algunas son creaciones típicas de Jardiel, otras son personajes complementarios sin características marcadas”. Como puede verse, un ligero matiz separa las mujeres de Jardiel; por lo demás, tanto en el teatro como en la prosa, los modelos se repiten.

ilustrativos que muestran cómo la ideología sexista ha elaborado toda una serie de tópicos con la única intención de humillar y degradar a la mujer. La literatura también se hace eco de esta campaña dando lugar a descripciones en las que la mujer se reduce a ser un mero estímulo del deseo sexual<sup>182</sup>.

La descripción de una mujer bellísima que irrumpe en el andén atrae la atención de todos los viajeros:

Llegan pasajeros apresurados, entre ellos una viajera elegantísima, que absorbe la atención general. Ahora se piensa que el tren va a salir demasiado pronto, dejándose en París a la viajera. Esta corre por el andén un *marathon* de senos temblorosos -*Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998: 15)-.

---

182Jardiel ofrece numerosas descripciones de esta naturaleza, donde no faltan el erotismo y la referencia a algunos órganos femeninos. El erotismo que rezuma en sus textos tiene una clarísima correspondencia con su biografía amorosa. Según Evangelina Jardiel (1999: 217), su padre fue un mujeriego aunque quiso intensamente a dos mujeres. Ariza Viguera (1974: 17) afirma:

Ciertamente Jardiel fue un obseso sensual. Jamás se casó, aunque convivió con alguna mujer, pero su amor nunca fue platónico -a no ser en aquella ocasión de la Argentinita que hablábamos anteriormente, y que pudo haber cambiado el rumbo de su vida-; fue el suyo un amor sexual, en parte debido al ambiente bohemio que frecuentaba y en que se había educado, en parte -en una gran parte- debido a un indudable complejo de Edipo.

Por otro lado, Roberto Pérez (1993: 55) aduce como motivo de su obsesión por el sexo el hecho de que no creyera en el amor. Esta visión del amor como sinónimo de sexo es otro motivo temático de sus novelas: “Este es el amor para Jardiel Poncela en sus novelas: el sexo” (Pérez 1997: 30). Y hablando de novelas, es muy importante apuntar esta idea de Conde (1993: 87): “A la hora de plantear en escena los romances el autor era muy prudente y el erotismo que desprendían sus novelas [...] era reemplazado por el triunfo de los amores establecidos y convencionales”.

No obstante, el amor no se reduce exclusivamente a lo sexual. Ariza Viguera (1974: 174) señala que junto con la visión del amor como eros aparece otra concepción del amor en sus dramas, concepción en la que este se percibe “como un sentimiento capaz de cambiar la vida de una persona”; este amor es “un complemento de la vida sin el que es imposible vivir; como algo que es capaz de convertir en honrados a los más afamados ladrones, o en puros a los más inveterados donjuanes” (Ariza 1974: 176).

En otro orden de cosas, no hay que olvidar los condicionantes que la literatura ejerce sobre Jardiel y no hay que dejar caer en el olvido que esta concepción del amor tan deshumanizada le viene de Pitigrilli, quien entró a formar parte del círculo de Jardiel a través de Gómez de la Serna; sobre esta influencia llama la atención Conde (1993: 88): “Jardiel conoció a Pitigrilli a través de Gómez de la Serna y heredará de él una concepción del sexo desmitificado de toda carga moralizante y didáctica”.

También la moda literaria estaba plagada de erotismo; por eso las afirmaciones de Isabel Criado (1991: 8) vienen a añadir otra premisa más en este debate acerca del erotismo en la literatura de Jardiel: “En los años que nos ocupan aparece una clara tendencia a la parodia, ridiculización o degradación de los paradigmas de la novela sentimental, erótico-galante, y de la novela de viajes, antes novela de aventuras, de moda otra vez por el cosmopolitismo de época”.

En otras ocasiones, la referencia erótica se efectúa de forma más encubierta, más disimulada; así se opera en la siguiente descripción de *Mis viajes a Estados Unidos*, donde, al hablar de los cambios efectuados en el atuendo de las viajeras del tren, el narrador dice: “A las mujeres se les han subido los vestidos por encima de las rodillas y les ha bajado el nacimiento del pecho hasta la cintura” (Jardiel 1998: 17).

En *El amor tomado del natural*, de *Quisicosas y cosasquisis* la entrada de una mujer bellísima en un café da pie a la siguiente descripción del narrador, donde se aprecia la degradación de la mujer a un mero objeto de deseo sexual: “El café entero, por su parte, la miró a ella, y todos los ojos se dilataron por el asombro y el deseo” (Jardiel 1998: 398).

En algunas ocasiones, el mundo sexual queda circunscrito a la referencia de la ropa interior femenina: “La dulce Patsy Pickman estaba enamorada hasta el sostén (color malva)” -*Carne de Búfalo, el terror del rancho*, de la serie *Cinematógrafo* (Jardiel 2001b: 199)-. Otras veces la referencia a la anatomía femenina aparece unida a la contemplación de las prendas íntimas; así sucede en *Los vecinos del principal derecha*, en *Ventanilla de cuentos corrientes*:

No quise romper su silencio porque, precisamente, al sentarse en el sillón, el *deshabillé* se había arrugado y dejaba al descubierto las dos piernas de la dama en una extensión suficiente para privar del habla a un orador famoso; cuanto más a mí, que hablo poquísimo. Detalle interesante: las medias que envolvían aquellas piernas prodigiosas eran de gasa, color “risa de sordo” (Jardiel 2001b: 213).

Más adelante, el atento narrador muestra su intranquilidad ante la contemplación de las ligas de su vecina: “-Y es posible que usted consiga tranquilizarse, señora. Quien no podrá tranquilizarse seré yo mientras usted se obstine en mostrar enteramente la región de sus ligas” (Jardiel 2001b: 213).

Las referencias sexuales presentes en la obra de Jardiel llegan hasta el extremo de convertirse en acusaciones o en descalificaciones hacia determinados colectivos de mujeres -tales como oficios, dedicaciones, etc.-, a los que se les achaca alguna que otra referencia de índole sexual. He aquí un ejemplo en el que el símil es el contexto donde se inserta un comentario sexista que tilda a las tanguistas de “mujeres fáciles”: “Lo que restaba era fácil, como una tanguista” -*Descubrimiento de una substancia que no quitaba las ganas de comer, pero quitaba el hambre*, de *Reportajes sensacionales* (Jardiel 2001b: 309).

La mujer que despierta el deseo sexual y la lujuria del varón es un tormento para los condenados en el infierno por lujuria; el castigo eterno a que se les entrega es el siguiente:

A la derecha se alzaba un jaulón, y ante él se apiñaban un millar de condenados ceñidos con camisas de fuerza. Eran los hombres que habían pecado por la lujuria. Todos sufrían terriblemente. Nos acercamos y vimos que en el interior del jaulón, y, por escotillón, aparecía una mujer bellísima vestida de calle. Esta señorita se desnudaba lentamente, y cuando lo había efectuado desaparecía, y surgía otra no menos bella que hacía lo mismo, desaparecía y le cedía el lugar a otra, que, una vez desnuda, se iba también

por el escotillón y era sustituida por una compañera -*La verdad de lo que es el infierno* (Jardiel 2001a: 72)-.

En *Dos manos blancas -Novelas cortas-*, se incluye otra referencia sexual:

Cruzmerri se quedó embobado. ¡San Leonardo, qué preciosidad! Había saltado del auto ágilmente, y había cruzado la acera con un ritmo andarín tan elegante que apetecía comérsela (Jardiel 1943: 205).

El *mundo laboral* es un buen campo, un buen caldo de cultivo, para la práctica de esta ideología sexista. En efecto, son tantos y tantos los mensajes sexistas que se han difundido al respecto que es muy raro que en una obra como la de Jardiel no se tope el lector con alguno de ellos. Y así sucede, por ejemplo, en *Mis viajes a Estados Unidos*, donde el narrador se hace eco de uno de los tópicos con más tradición en el mundo de la mujer y del trabajo: la figura de la secretaria y de la taquígrafa, oficios desempeñados por mujeres. He aquí el ejemplo: “Tres o cuatro taquígrafas, con el *block* sobre la gasa de las medias, toman de boca de sus jefes las respuestas urgentes, que no hará falta enviar hasta dentro de ocho días, y aquí y allá surgen mecanógrafas rubias” (Jardiel 1998: 17).

Otro lugar común atañe a lo *insulsa que resulta su conversación*. La incidencia en aspectos insustanciales e intrascendentes convierte la charla femenina en un conjunto de tópicos irrelevantes<sup>183</sup>. Este mensaje sexista se hace presente en *Mis viajes a Estados Unidos*: “Los hombres les dan la razón a las mujeres en sus diálogos, y cuando ellas opinan cualquier tontería, hacen gestos de aprobación y asentimiento” (Jardiel 1998: 17-18). En relación con la banalidad que presentan estos diálogos, hay que mencionar la preferencia que ellas otorgan en sus conversaciones a determinados temas, como el siguiente, que se expone en *El matrimonio*, de *Charlas de radio*: “y las señoras hablarán de lo mal que se está poniendo el servicio” (Jardiel 1998: 429). En la descripción que hace el narrador de *El Madrid de noche -Los tópicos del vicio-* acerca de un cabaret nocturno aparece un diálogo insulso e intrascendente que mantienen tres mujeres. La conversación, que gira alrededor de motivos que bien podían excusarse, constituye un duro ataque a la mujer:

En una mesa cercana había tres mujeres solas. Sostenían una conversación muy interesante:

-Pues chica, yo los días de lluvia saco paraguas.

-Yo tengo gabardina.

-¿Ah, sí?

-Con dos bolsillos.

-La que yo tuve se me rompió por la espalda.

-A mí lo que más me gusta es el impermeable.

---

<sup>183</sup> Este tipo de mujer es el que, según Escudero (1981: 44), predomina en la dramaturgia de Jardiel: “salvo raras excepciones, las mujeres que presenta Enrique Jardiel son altamente inconsistentes y los hombres no lo son tanto”.

-Los de goma son muy buenos (Jardiel 2001a: 92-93).

Nótese la ironía presente en el adjetivo “interesante” con que el narrador cede la palabra a estas mujeres. Más ironía se percibe en el siguiente pasaje situado inmediatamente después del precedente y que también constituye un ejemplo que ilustra la presencia de lo insustancial en algunas declaraciones femeninas:

Cesó el baile. Una de las bailarinas aseguraba que su compañero le había pisado con un pie, sin duda porque también acostumbraba a pisarle con un codo (Jardiel 2001a: 93).

En esta última intervención irónica del narrador, este finge echarle una mano a la bailarina que realiza este comentario tan desafortunado por ser de una evidencia clarísima; ayuda que sin embargo se torna en humillación al comprobar el lector que el narrador no puede suscribir lo que llega a afirmar.

La intrascendencia de la conversación femenina y la imposibilidad de que la mujer aborde asuntos de más calado se encuentran en este pasaje de *El té de las dos* -*Las mujeres*-; el narrador realiza la siguiente afirmación:

Me lanzo a suponer que estas disquisiciones y advertencias sobre la moda tienen escaso interés para seguir escribiéndolas, pero ni Albertina ni Magdalena están dispuestas a abandonarlas para tratar asuntos de más enjundia (Jardiel 2001a: 54-55).

Esta referencia a la superficialidad femenina se retoma en *La verdad de lo que es el infierno*. En este relato, un nutrido grupo de hombres inteligentes han sido condenados a charlar eternamente con mujeres casaderas: “Más allá, unos miles de hombres inteligentes se veían obligados a charlar animadamente con otras tantas señoritas casaderas” (Jardiel 2001a: 71).

*La superficialidad y la vanidad* son otros tópicos elaborados por la ideología sexista que también encuentran en Jardiel su cauce de expresión. Estos tópicos –como todos– operan mediante un proceso de generalización aplicando unos vicios que se dan en determinados seres a la totalidad del colectivo femenino. He aquí lo que el narrador piensa acerca de una mujer bella que pasa frente a él:

-Finge, engaña a los demás, adopta actitudes desdeñosas e interesantes de falsa emperatriz en el destierro, que te aseguro que trabajas en balde. Sé que por dentro has de ser igual de tonta, igual de vanidosa e igual de aburrida que otra vulgar mujer cualquiera -*El amor tomado del natural*, de *Quisicosas y Cosasquisis* (Jardiel 1998: 398-399).

Jardiel también arremete contra la superficialidad femenina en este ejemplo que se encuentra en *Tercera medalla*, un capitulito perteneciente al título *Mis razones para hablar más de prisa* -*Charlas de radio*-:

Encuentro con una muchacha de esas que se han preocupado tanto por tener los ojos bonitos, que no les ha dado tiempo de preocuparse por tener un cerebro cultivado (Jardiel 1998: 455).

Otro lugar común en todo discurso sexista es la idea de que la mujer es esclava de su preocupación por el aspecto físico. Ya desde tiempos remotos así lo ha sido; he aquí un pasaje de *Proyecto de reforma del programa de oposiciones a la judicatura* -*Charlas*

de radio-: “cuando el hombre observa cómo la mujer va y viene al arroyo donde se mira el rostro” (Jardiel 1998: 469).

Otro tópico sexista del que la obra de Jardiel se hace eco es el referente al *papel desempeñado por la mujer en lo tocante al tema del matrimonio*. Se trata de un tópico muy difundido que convierte a la mujer en garantía de la unión matrimonial. En *La mujer como elemento indispensable para la respiración*, de *Conferencias*, el narrador cuenta el desarrollo de una entrevista que mantuvo con su hermana. Ella asume el rol de una madre preocupada por el bienestar del varón -su hermano- y es, además, la depositaria de las virtudes que se han vertido sobre el sacramento matrimonial: “-Pues mira -me comunicó-, eso se va a acabar. Lo que tú necesitas es casarte” (Jardiel 1998: 334).

La *violencia* que el varón tiene derecho a ejercer sobre la mujer es otro de los mensajes que la ideología sexista se apresura a difundir. En estos casos, el varón se esfuerza por justificar el acto violento recurriendo a la idea de que es inevitable y que, al mismo tiempo, es consecuencia de una reiterada conducta inapropiada que se observa en una mujer. Según esto, el varón es inocente. Un ejemplo ilustrativo de este tópico lo encuentra el lector en una anécdota perteneciente a *La mujer como elemento indispensable para la respiración -Conferencias-* donde el narrador se enfrenta a una señora psitacósica que apenas le deja disfrutar de una película:

-¡Bruja! ¡Bruja! -bramé saltando a su cuello-. ¡Reza un padrenuestro, bruja, que vas a morir! ¡Bruja! ¡Rebruja!

Tuvieron que arrancármela de las manos entre ocho personas y un autor de cuplés.

Y si no me la arrancan, yo estaría a estas horas encerrado en el penal del Dueso (Jardiel 1998: 342).

La idea de que la mujer vive *intoxicada por el lujo* es otro de los mensajes sexistas. Un ejemplo se encuentra en *Una teoría de Marañón y una mujer rubia*, de *Quisicosas y cosasquisis*. Aquí el narrador realiza el siguiente comentario: “Mas vivía envenenada por el lujo: envenenadísima. Todas las mujeres de nuestra época viven envenenadas por el lujo, hasta las que subsisten lujosamente” (Jardiel 1998: 384-385). Este afán por el lujo y el bienestar queda justificado por la protagonista argumentando que una teoría del doctor Marañón asegura que la mujer que busca la riqueza lo hace pensando en sus hijos futuros.

Otro tópico se encuentra expuesto en el microrrelato que lleva por título *El diablo las carga*, perteneciente a la serie *Veinticuatro horas*; se refiere a la idea de que la mujer es la única *responsable de los duelos de honor*; el hombre se ve obligado a batirse en duelo debido a que la mujer no es capaz de someterse al cumplimiento y a la observancia de sus votos matrimoniales:

Gómez y Pérez comprendieron aquel día que no tenían más remedio que batirse, porque la señora de Pérez, una rubia que guiñaba los ojos a la usanza húngara, estaba enamoradísima de Gómez, seducida por su apellido de coronel mexicano (Jardiel 1998: 394).



Otro tópico sexista es la *obsesión de la mujer por parecer joven*; la exposición de este motivo se encuentra en el segundo capítulo de la serie *Mis razones para hablar más de prisa -Charlas de radio-*. En esta *Segunda medalla*, el narrador le presenta al lector una señora que pretende aparentar lo que no es:

Encuentro con una de esas señoras, antiguas amigas de casa, de la época en que uno vivía con los padres, gastaba cuello de pajarita y se afeitaba sin necesidad. Estas señoras siguen llamándole a uno por el nombre, y nos echan piropos para hacerse la ilusión de que tienen todavía cuarenta años (Jardiel 1998: 454).

Otro ejemplo en el que la edad es el tema angular se encuentra en la introducción que realiza el narrador al relato *El té de las dos* que aparece en la serie *Las mujeres*:

*Albertina Fontanar.*- ¿Tiene veinticinco años? ¿Tiene treinta? ¿Tiene treinta y tres? La edad de Albertina y el año en que nació el rey don Sebastián, de Portugal, son cosas que nadie sería capaz de adivinar. Desde luego, no puede decirse que Albertina tenga más de treinta y cinco años, aunque de noche, en el palco de un teatro, represente tener veintiuno, y cuando se ríe represente tener dieciocho, y cuando está en la antesala del dentista representa tener más prisa que la que tiene en realidad (Jardiel 2001a: 51).

*Magdalena Lumen.*- Treinta años y unos meses, según confesión propia. Lo que nunca confiesa Magdalena es cuántos años suman los meses apuntados (Jardiel 2001a: 52).

Otro tópico es el *hacerse esperar*. El siguiente ejemplo pertenece a *Carne de Búfalo, el terror del rancho*, de *Cinematógrafo*:

El anunciado ataque de los bandidos, capitaneados por “Carne de Búfalo”, hizo lo contrario que las mujeres hermosas. Queremos decir que no se hizo esperar (Jardiel 2001b: 200).

Este tópico se encarna en el relato *¡Espera un segundo!*, perteneciente a la serie *Las mujeres*; de hecho, es el motor de una trama en la que el hombre es víctima nuevamente de este *vicio* de la mujer. También en el relato *¡Somos muy buenas amigas!*, de la misma serie, vuelve a aparecer este tema pero solo tangencialmente pues el motivo temático central es otro *defecto* femenino distinto. He aquí el ejemplo:

-Perdone usted -le dijo- que me haya retrasado dos horas y media, pero es que tenía que echar una carta y me han entretenido mucho para pegar el sello... (Jardiel 2001a: 45).

En el siguiente relato, el tópico que destaca es la *crítica envenenada que está presente en las mujeres*. Son crueles las unas con las otras: celos, envidias, humillaciones, sentimiento de superioridad, etc., son algunas de las causas por las que manifiestan su animadversión. En el cuento *¡Somos muy buenas amigas! -Las mujeres-*, el lector halla comentarios como los siguientes:

-No. Me refería a aquella muchacha que va por allí. ¡Mire usted que llevar medias grises con un traje color fushia!... ¿Quién la habrá engañado a esa criatura? (Jardiel 2001a: 46).

-Es que comentaba el sombrero de aquella señora. ¿Concibe usted que una mujer elegante pueda llevar aún *aigrettes* en el sombrero? (Jardiel 2001a: 46).

-Mucho. ¡Somos muy buenas amigas! Ella es una cursi inaguantable. ¿No se ha fijado usted? Se pinta los labios con barra, cuando la barra no la emplean ya más que las modistillas. ¡Y fuma cigarrillos egipcios! ¿No le da a usted risa? ¡Cigarrillos egipcios! (Jardiel 2001a: 47).

*La simplicidad en la que se fundamenta la relación amorosa para la mujer* está presente en ciertos motivos, como el siguiente que se expone en *¡Mátese usted y vivirá feliz! -Ventanilla de cuentos corrientes-*, motivo sexista puesto que convierte a la mujer en un ser al que solo se le puede enamorar simplemente a través de los besos; esta circunstancia es síntoma de la visión sesgada de la realidad que cualquier retórica al servicio de una determinada ideología lleva consigo. El pasaje reproducido esboza en pocas líneas la vida de Mateo Ramos y en él se lanza una observación de una inconfundible naturaleza sexista:

Triunfó en la vida. Y fracasó en el amor; porque se esforzaba en enamorar a las mujeres intensificando su elocuencia, nunca supo que a las mujeres solo se las enamora intensificando los besos (Jardiel 2001b: 234).

*El histerismo* es otro tópico atribuido a la mujer; en el siguiente pasaje se recurre a la generalización con el fin de aplicar este estado anímico a la totalidad de las mujeres:

-¿Quieres renunciar a ella porque es una histérica? -me preguntó-. Entonces renuncia a todas las mujeres del mundo. Enamórate del Álgebra, de la Física o de la Geografía Postal, pero no te enamores de ninguna mujer, porque no hay una sola que no sea histérica. La diferencia está en que unas son histéricas-morenas y otras, histéricas-rubias -*Noche de sábado*, de *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b: 250).

La *indiferencia femenina* es otro lugar común en la obra de Jardiel. Así, por ejemplo, se describe la absoluta pasividad de una mujer ante el duelo que por ella entablan dos pretendientes que rivalizan por su amor: “Pero lo más chocante es que Java asiste al duelo como podría asistir a la Fiesta del Sainete” -*Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista*, de *Reglas y fórmulas para hacer teatro* (Jardiel 2001b: 279)-.

*El tópico de que la mujer procedente de una clase social alta y acomodada es tonta y superficial* aparece encarnado en la siguiente presentación que realiza el narrador de *Mi presencia en el Gran Mundo -Mesa revuelta-* acerca de “unas muchachas elegantísimas”:

Entonces la condesa me llevó a un grupo de muchachas elegantísimas. Celebré la decisión de mi ilustre amiga, porque prefiero la muchacha más tonta al hombre más listo, y en aquella ocasión la condesa no me presentó a una muchacha tonta, sino a doce. Las doce eran lindas, con esa clase de belleza que ahora está en moda entre las jóvenes y que consiste en alargarse las cejas hasta la nuca, de forma que den la vuelta al cráneo.

[...] Para comprender si realmente yo tenía talento, aquellas señoritas inspeccionaron el *frac* y solo cuando se dieron cuenta de que estaba hecho a medida me empezaron a hacer preguntas (Jardiel 2001b: 465)<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> El citado fragmento es reproducido, con leves modificaciones, en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 13). También aparece

La *coquetería* es otro de los vicios que la retórica sexista aplica a la mujer. El cuento donde se detallan las vicisitudes de una mujer coqueta lleva por título *¡Qué solución tan portentosa!*, de *Las mujeres*. He aquí cómo se realiza la presentación del relato:

*En donde se continúa el somerísimo estudio de las mujeres, y en donde se presenta al público uno de los aspectos femeninos más extendidos: la coquetería* (Jardiel 2001a: 48).

*Lo aburridas que resultan las mujeres de clase media* es otro tópico que se pone en evidencia en pasajes como el que sigue. En él, es la propia Magdalena Lumen la que pone voz y la que encarna esta idea de clarísimas resonancias sexistas:

Magdalena y Albertina conversan, mientras la primera escancia el té. La conversación ha empezado por un bostezo de Albertina. Véase el bostezo:

-¡Aaaaah!

-¿Qué te pasa? ¿Tienes sueño?

-No. Es que me aburro -dice Albertina, tirando al suelo un almohadón.

-Igual me pasa a mí cuando no estoy con mi marido -explica Magdalena-; y es que los hombres, aunque son muy aburridos, resultan más divertidos que nosotras -*El té de las dos* de *Las mujeres* (Jardiel 2001a: 52)-.

Otro tópico sexista es el de que *la mujer domina al varón*. Así se demuestra en el siguiente ejemplo: “¿Qué más le da que sea yo u otra la mujer que le domine, si, al fin y al cabo, se había de ver dominado por una mujer?” -*Una aventura extraña*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1943: 161)-.

### 2.8.2. Fórmulas que articulan el pensamiento sexista

Tras la exposición de estos lugares comunes sexistas, se aborda, a continuación, la tarea de identificar aquellos rasgos formales específicos a través de los cuales se transmiten estos mensajes.

Las bases teóricas en que se fundamenta este trabajo parten del pensamiento de Eco. Este crítico sostiene la tesis de que entre una fórmula retórica y una unidad ideológica hay una relación de semiosis, es decir, constituyen un signo dotado de naturaleza biplánica significante/significado, donde la fórmula retórica actúa o asume el papel del plano de la expresión al que se le aplica un significado, la connotación ideológica. Aceptando esta premisa, se llega fácilmente a la siguiente conclusión: ciertas fórmulas retóricas remiten a otras tantas posiciones ideológicas. En palabras de Eco (1994: 176):

Ahora podemos desarrollarlo porque disponemos de una formalización semiótica de la ideología que nos permite considerarla como unidad cultural aparejable a una

---

reproducido, con leves diferencias, en la versión de este relato inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 78).

fórmula retórica como unidad significativa. Ya era una opinión corriente que las fórmulas retóricas remitían a ciertas posiciones ideológicas.

A continuación, se analizan esas fórmulas.

#### 2.8.2.1. Empleo del relato en primera persona. Uso de un narrador masculino

El hecho de que todo lo narrado dependa de un foco masculino que en primera persona relata una serie de acontecimientos o peripecias inevitablemente conduce al lector -o lectora- a la adopción de un único punto de vista que será capaz de anular otras formas de entender la realidad. Esas conciencias o visiones del mundo alternativas no se actualizan puesto que la omnipresencia del narrador no da opción a que estas voces expongan sus planteamientos. El discurso está preparado para difundir y para hacerse eco de una ideología particular. En la obra de Jardiel, los lectores se encuentran con abundantes relatos donde el narrador que es un varón habla en primera persona. Por ejemplo, Mc. Lower -*Jack, el destripador* de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)- como autor de sus propias memorias; también habría que destacar el caso de *Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998), un relato de viajes narrado por un varón en primera persona; esta instancia narrativa también se utiliza en relatos como *La sencillez fragante* -*Novelas cortas* (Jardiel 1998)- y en otros más, como, por ejemplo, los que integran la serie que lleva por título *La mujer como elemento indispensable para la respiración* -de *Conferencias* (Jardiel 1998)- o *El amor tomado del natural* -de *Quisicosas y cosasquisis* (Jardiel 1998)-. En todos estos casos, la ideología sexista discurre por el discurso sin encontrar a lo largo de su andadura ninguna réplica que ponga en entredicho las tesis que se exponen. La otra visión del mundo -la femenina- no se actualiza; por esta razón la imagen del mundo que ofrece esta instancia narrativa es muy parcial; el alejamiento de la realidad concebida en su totalidad es muy perceptible.

#### 2.8.2.2. La generalización

El discurso ideológico actúa proponiendo como única verdad una parte de lo real, dejando al margen otras realidades que no se actualizan y que están en relación de contigüidad con la que se presenta como única. Es decir, lo total se ve sustituido por lo parcial, que asume una fisonomía de universalidad. Se produce de esta forma una generalización al tomar como verdad absoluta lo que atañe a un aspecto particular de la realidad total. Generalizaciones de este tipo dan lugar a enunciados sexistas como los que a continuación se reproducen y que pertenecen a la novelita *La puerta franqueada* -*Novelas cortas*-<sup>185</sup>:

---

<sup>185</sup>Estas generalizaciones tan caras al lenguaje sexista no suelen darse con demasiada profusión en el tratamiento y presentación de los personajes masculinos que Jardiel crea para sus novelas. En su descripción, como señala Roberto Pérez (1993: 56), la generalización no suele producirse: “Los hombres, sin embargo, suelen salir mejor parados. Es cierto que de vez en cuando se deslizan frases contra ellos, pero nunca de modo genérico. Jardiel suele atacar a sectores o grupos que

“Las mujeres tienen ustedes una opinión equivocada de lo que es la vida nocturna de los hombres” (Jardiel 1998: 167).

“Sofía indagó detalles con esa intensísima curiosidad que sienten todas las mujeres por saber lo que no les interesa” (Jardiel 1998: 177).

“Cuando no hay mujeres delante, los hombres hablan con más libertad.

-En eso -contestó Ramiro, ya repuesto de la quemadura- procedemos igual que las mujeres: también ustedes hablan con más libertad cuando no hay hombres delante” (Jardiel 1998: 168).

De *Una teoría de Marañón y una mujer rubia -Quisicosas y cosasquisis-* es la siguiente generalización:

“Todas las mujeres de nuestra época viven envenenadas por el lujo” (Jardiel 1998: 384-385).

Estos mensajes ideológicos asumen una naturaleza universal. Con el fin de dotarlos de dicha naturaleza, la estrategia textual se sirve de unos rasgos formales cuyo uso deriva en una inevitable generalización. Estos procedimientos formales son el empleo de determinantes indefinidos como *todas* que indican totalidad y el uso del artículo determinado con valor universal que, junto a la presencia del presente de indicativo -con valor *gnómico*-, le confiere al mensaje la universalidad propia de los enunciados científicos.

Análogo proceder se observa en el siguiente pasaje de *Dinamarca, la del pollo Hamlet -Tres viajes relámpagos por Europa-*. En este mensaje de marcada ideología sexista, se universaliza una característica, un rasgo, que únicamente se puede predicar de una parte de las mujeres de Dinamarca, no de la totalidad. Nuevamente, la parte sustituye al todo y para ello se recurre a la gramática del discurso universalizador, a saber, presencia del artículo determinado, sustantivos y adyacentes en plural y verbos en presente de indicativo:

Las mujeres de Dinamarca son tímidas y eminentemente sosas. Cuando arrojan pelotas, en el pim-pam-pum, por ejemplo, lo hacen con la misma actitud que emplearían para envolver rosquillas de hojaldre (Jardiel 2001b:187).

### 2.8.2.3. *Protagonismo para el varón; papeles secundarios para la mujer*

El activismo que, según la ideología sexista, está presente en el temperamento masculino y que contrasta claramente con la pasividad e inmovilidad de la mujer se encarna en un procedimiento de la retórica de la narración que consiste en otorgar los papeles activos y de máximo peso a los varones, mientras que las mujeres solo desempeñan papeles secundarios. Así sucede en Jardiel. Una parte de su obra en prosa está caracterizada por la presencia de protagonistas masculinos en papeles de gran peso.

---

adoptan determinadas conductas, o criterios [...], pero no se ataca al sexo masculino como tal”. Este comentario bien se podría aplicar a la narración breve.

Estos personajes llevan las riendas de la historia; su movilidad los hace aptos para frecuentar cualquier ambiente y entrar en contacto con otros personajes; su arrojo les permite acometer -aunque se equivoquen- cualquier misterio, cualquier problema, cualquier situación de peligro. Ellos también son los que en muchos casos dirigen y establecen las relaciones entre los demás personajes y ellos mismos, definiendo y delimitando la situación de cada uno; llegan incluso a ser los responsables de la situación final con la que se ha de cerrar la historia, etc. Frente a esta situación de notable privilegio, los papeles femeninos ofrecen un panorama muy diferente. Su pasividad los lleva a desempeñar funciones más modestas que las asumidas por los protagonistas masculinos. Suelen aparecer subordinadas al varón, como amantes o como esposas. En cualquier caso, su vida, sus ideas, todo lo que ellas son suele estar al servicio del hombre.

Algunos personajes masculinos que asumen papeles de enorme prestigio en Jardiel son, por ejemplo, Fernando Ibiza -*El secreto de Máximo Marville*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, quien resuelve el misterio que rodea a su antiguo amigo; el agente Mc. Lower -*Jack, el destripador* de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, que se muestra en la narración como un hombre entregado a su deber y con un arrojo tal que, aunque no consigue capturar al malvado asesino, queda exonerado de cualquier reproche; Gabriel -*La sencillez fragante*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, el cual decide, desde su prestigioso papel de protagonista, cuál es el estatus que ha de ocupar su esposa; Héctor de Lasburu -*La puerta franqueada*, de *Novelas cortas* (Jardiel 1998)-, quien, además de decidir el futuro de su esposa y de llevar las riendas de su matrimonio, asume el mundo laboral, su vida pública, como una lucha constante en la que hay que dejarse la piel, etc.

La galería de personajes femeninos opuestos a los masculinos comprende, por citar algunos, a Clarisa, la compañera de Máximo Marville -*El secreto de Máximo Marville*-; Aurelia, la esposa de Gabriel -*La sencillez fragante*-; Lelia, la compañera de Héctor de Lasburu -*La puerta franqueada*-; etc.

#### 2.8.2.4. *La cosificación de la mujer*

Uno de los mecanismos retóricos de que se sirve la ideología sexista estriba en la conversión de la mujer en un objeto. Esta cosificación, este reduccionismo, opera bajo diferentes procedimientos retóricos que se van a analizar. Uno de ellos es deshumanizar a la mujer sustituyendo su persona como realidad total por una serie de referencias a determinados órganos sexuales que, siendo parte de su anatomía, asumen por mediación de una operación metonímica la función de designar la totalidad del ser. Normalmente este reduccionismo va aparejado a la conversión de la mujer en un mero objeto de goce sexual. Descripciones eróticas y escabrosas convierten a la mujer en un *objeto* destinado a ser contemplado y *consumido*. La presentación que realiza el narrador en *Mis viajes a Estados Unidos* de la mujer rubia y elegante que va a tomar el tren es un buen ejemplo de cómo se barajan sin tapujos, en muchas ocasiones, términos que designan ciertos órganos femeninos y cómo estos asumen la totalidad del ser humano: “Esta corre por el andén un *marathon* de senos temblorosos” (Jardiel 1998: 15).

La conversión de la mujer en un objeto se puede llevar a término identificándola con una máquina. En *Mis viajes a Estados Unidos* el lector se encuentra con una sutil cosificación de la mujer a través de un procedimiento retórico -el *paralelismo*-, por medio del cual se superponen determinados contenidos connotativos a ciertas unidades lingüísticas por el mero hecho de formar parte de una estructura paralela similar. Es decir: en el paralelismo las unidades que ocupan los mismos lugares en la cadena sintagmática tienden a presentarse en la mente del lector como equivalentes desde un punto de vista sintáctico y semántico gracias a un fenómeno de transferencia mediante el cual las connotaciones de un término pasan a otro que se encuentra en posición equivalente. Así sucede en el siguiente ejemplo, del título más arriba citado, en el que las connotaciones negativas ‘maquinismo’, ‘incapacidad para la elaboración de un pensamiento propio’, ‘cosificación’, ‘enajenación’ -que emanan del sintagma “máquinas de escribir”- se vierten sobre el sintagma “mecnógrafas rubias”, que ocupa la misma posición sintáctica que el anterior, produciéndose, de esta forma, la cosificación: “y aquí y allá surgen mecnógrafas rubias y máquinas de escribir negras que funcionan vertiginosamente, redactando cartas que se nota que no van a servir para nada” (Jardiel 1998: 17).

Nótese además cómo este ataque eminentemente sexista se aborda en el presente ejemplo de forma disimulada y velada. El paralelismo, al encubrir la cosificación a la que se ve sometida la mujer trabajadora, se convierte en un procedimiento al servicio de la retórica del encubrimiento.

En otros casos, la cosificación no recurre a una presentación suavizada; la crudeza es en estas ocasiones muy significativa. En la siguiente descripción de una viajera rubia se alternan la procacidad erótica con la cosificación más audaz: “Es rubia como una patata frita; esbelta, delgada y guapísima” -*Mis viajes a Estados Unidos* (Jardiel 1998: 15)-.

La cosificación denigrante se actualiza también gracias al procedimiento de la metáfora. Así sucede en *La mujer como elemento indispensable para la respiración*, de *Conferencias*, donde el autor elabora un estudio sobre los distintos tipos de mujer, estableciendo una clasificación que ya en sí misma supone un tratamiento de la mujer como objeto susceptible de ser medido, analizado y estudiado. Las denominaciones que se aplican a la mujer son las siguientes: “muchachas-bombillas” (Jardiel 1998: 332) e “individuas tanques” (Jardiel 1998: 336). En este mismo trabajo se incluye también otro ejemplo que asume la fisonomía de una cosificación denigrante a través del símil: “Tenía una mirada tan desvaída como el dibujo de un “gobelinos”, y cuando esa mirada se paseaba por los objetos que la rodeaban era como si por un suelo de mosaicos se pasease una máquina de aspirar el polvo” (Jardiel 1998: 336-337).

El símil que compara a una mujer con una cosa es otro paso más hacia la cosificación; de esta manera procede el narrador de *Una vida extraordinaria o el poder la imaginación -Ventanilla de cuentos corrientes-* en la siguiente descripción de la mujer que comparte con él el desarrollo de la trama: “Era alta, muy rubia; llevaba un traje amarillo. Parecía un lápiz *Fáber*” (Jardiel 2001b: 237). De la misma serie es el siguiente pasaje perteneciente al cuento titulado *Noche de sábado*; he aquí el momento en que el narrador describe a Georgette, recurriendo al símil que conduce a la cosificación:

Y cuando parecía que la rabia y la desesperación iban a hacerla estallar como una bomba de trilita, Georgette vino hacia mí y me dijo dulcemente, haciendo una transición (Jardiel 2001b: 250).

El símil está presente también en el siguiente ejemplo extraído de *El naufragio del "Mistinguette"*, en el que se describe a las hijas de un chino en los siguientes términos: "Sus hijas, que parecían dos porcelanas del *chinatown*" (Jardiel s.f.b: 4).

El automatismo de los movimientos que realizan determinados personajes femeninos es otra vía a través de la cual se consigue la cosificación; he aquí un ejemplo que pertenece al relato *Los vecinos del principal derecha*, de la serie *Ventanilla de cuentos corrientes*: "Y se retorció un dedo; luego, dos; después, tres; y, al final, todos los dedos de la mano" (Jardiel 2001b: 214).

El procedimiento analizado puede derivar en una formulación elegante que encubra la humillación que toda cosificación lleva implícita. Véase este ejemplo en el que, tras una cortesía aparente, se trasluce un mensaje y una visión sexista:

-Y de señoras... ¿qué?

Palmierini pone los ojos en blanco.

-¡Oh! -suspira-. Ellas son el único perfume en que se desvanecen mis sueños de poeta. Me las quito de en medio a patada limpia -*Hablando con Guido Palmierini, novelista de señoras*, de *Reportajes sensacionales* (Jardiel 2001b: 296-297).

La metonimia es una operación mediante la cual la totalidad se ve sustituida por una parte; si este proceder se aplica a una mujer cuya esencia humana se ve reducida, se elabora un claro ejemplo de cosificación; así sucede, por ejemplo, en *El concepto sociológico del ladrón -Artículos-*; he aquí el pasaje: "Revolotear de vestidos femeninos" (Jardiel 1998: 375).

#### 2.8.2.5. La animalización

Si la cosificación es un procedimiento humillante para la mujer no lo es menos la estrategia que ahora se estudia. La conversión de un ser humano en un animal es un proceso mediante el cual lo humano es sustituido por rasgos animales que en muchos casos conllevan implícita toda una serie de connotaciones negativas. Así ocurre en estos ejemplos extraídos de la serie titulada *Veinticuatro horas* (Jardiel 1998); el primero de ellos pertenece al microrrelato *La mujer-gato*, donde, como bien puede intuirse por el título, se hace una descripción de una señora, Flérida, que se comporta igual que un felino. El segundo ejemplo pertenece al diálogo esbozado en *Una belleza y su vestido*, en el que dos hombres comentan sus impresiones a la vista de una mujer bellísima envuelta "por la seda resplandeciente de un vestido de noche"; al final del diálogo uno dice:

-Estas mujeres maravillosas vestidas de seda son como capullos de mariposa. Por fuera, la seda -o el vestido-, y dentro de la seda...

Y el otro responde:

-Dentro de la seda, un gusano que se retuerce. Nada más (Jardiel 1998: 395).



En *Un abanico demasiado moderno -Ventanilla de cuentos corrientes-*, el uso de la presente estrategia humillante se encuentra en la siguiente descripción con que el narrador caracteriza a la dependienta que lo atiende: “La mujer sonrió como un conejo” (Jardiel 2001b: 228)<sup>186</sup>.

#### 2.8.2.6. La retórica del encubrimiento

En algunas ocasiones, los mensajes sexistas se difunden sutilmente gracias a unos procedimientos retóricos que encubren ciertos tópicos elaborados sobre la mujer.

Estos mensajes suelen operar personificando entes u objetos no humanos cuyo significante presenta género femenino. A estos referentes se les aplican determinadas funciones, características, rasgos, etc., que están presentes en el mundo de la mujer. Así sucede, por ejemplo, con la menstruación, cuyos efectos físicos parecen percibirse en la siguiente descripción que el narrador de *Mis viajes a Estados Unidos* realiza sobre la luna: “Brotó en el horizonte la luna; está muy pálida: quizá no se encuentra bien” (Jardiel 1998: 16).

#### 2.8.2.7. Los insultos

Otro procedimiento típico de la retórica sexista es recurrir a expresiones malsonantes o insultos que, dirigidos a la mujer, hacen evidente la humillación a que esta se ve sometida. Los ejemplos más emblemáticos se encuentran en relatos como *Un marido sin vocación*, de *Ventanilla de cuentos corrientes*. De este relato son los siguientes ejemplos; en el primero, se presenta de esta forma a Silvia: “una chica algo rubia, algo baja, algo gorda, algo sosa, algo rica y algo idiota” (Jardiel 2001b: 206); el segundo, un poco más abajo, reproduce las observaciones del protagonista masculino acerca de la mencionada Silvia: “¡Casado con una niña insulsa como unas natillas!” (Jardiel 2001b: 206), donde el insulto asume una especial fisonomía o puesta en escena a través del procedimiento degradante y humillante de la cosificación.

El defecto físico que no se oculta ni se disimula asume las funciones de un insulto cuando a través de un procedimiento metonímico se toma como rasgo identificativo de una mujer. He aquí un ejemplo extraído de *Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista*, de *Reglas y fórmulas para hacer teatro*: “El Conde confiesa a su amigo que está por la bizca que bebe petróleo” (Jardiel 2001b: 277).

---

<sup>186</sup> El citado fragmento es reproducido fielmente en la versión de este cuento inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 97). El fragmento es reproducido fielmente también en la versión de este cuento inserta, sin título, en *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a: 11).

## 2.9. *El camelo*<sup>187</sup>

El camelo en Jardiel es un engaño que hace posible la presencia de la realidad extraliteraria sin la motivación y los reajustes a que debe someterse. A la práctica del camelo se asocian el distanciamiento y el efecto hilarante.

Como el análisis de este capítulo está destinado a la creación del distanciamiento, se ha de examinar el camelo a la luz de este objetivo. En primer lugar, se hace necesario preguntarse por qué razón esta broma en literatura provoca esa distancia y la risa. Otra cuestión surge de modo inevitable: si el camelo es causante de un distanciamiento ¿por qué no toda la literatura provoca esa misma reacción teniendo presente que toda construcción literaria es una broma?

Antes de avanzar en el análisis, se hace necesario aclarar qué sucede con esos otros *camelos* que aparecen a lo largo de la literatura pero que no provocan ni el distanciamiento ni la risa de los lectores. Un hecho cierto es que el receptor, cuando inicia la lectura de cualquier obra, sabe perfectamente que todo lo que se le va a relatar es mentira, un engaño. Lo que ahí se le presenta no se corresponde con su mundo real de referencia. Sin embargo, el lector no solo no se distancia ni se ríe de esa broma continua en la que se convierte la obra que lee, sino que acepta como verdadero lo que allí se dice. Para el lector, la obra instaura su propio universo regido por unas leyes propias y específicas que son las que dictan las condiciones y las premisas sobre las cuales se funda la verosimilitud. Ahora bien: este mundo de ficción se ha de elaborar y construir corrigiendo aquellos aspectos que entren en contradicción con las premisas de verdad que gobiernan el mundo extraliterario de referencia. Una vez construido y elaborado este mundo, cualquier dictamen acerca de la verdad o de la falsedad de tal o cual motivo deberá ser cotejado con las leyes que ese universo de ficción ha elaborado.

---

<sup>187</sup>El camelo es una afición de Jardiel y además un medio de vida. Cuando las penurias económicas ponen en peligro su relación con Josefina Peñalver, el dramaturgo se dedica a traducir textos de humoristas extranjeros para la revista *Buen Humor*. No contento con ello, Jardiel se dispuso a inventarse autores:

Pero, en realidad, como le resultaba mucho más rápido y sencillo, lo que hacía era sacarse del caletre autores imaginarios con nombres lo más extranjeros posible, escribir él directamente los artículos humorísticos -cosa que para su gran ingenio no ofrecía dificultad-, presentarlos y cobrarlos como traducciones (Gallud 2001a: 39).

Gallud (2001a: 150-152) refiere algunas anécdotas protagonizadas por Jardiel en las que se muestra como un maestro consumado en el juego de inventar palabras inexistentes. Con estos camelos, se burló de la escritura automática de los surrealistas y llegó a escribir un cuento utilizando el camelo: *Las dulzuras de Escajolia -Mesa revuelta* (Jardiel 2001b)-. Además, como él estaba convencido de que la gente no escucha lo que se le dice sino lo que desea escuchar y, como además, el desconocimiento sobre el significado de algunas palabras es una práctica generalizada, realizaba Jardiel experimentos en la vida real donde hacía un uso constante del camelo, produciendo efectos hilarantes inolvidables (Gallud 2001a: 152). Evangelina Jardiel (1999: 167-168) relata algunas anécdotas muy simpáticas sobre los camelos de su padre.

Para ello, el discurso literario se ha de presentar ante el lector como una realidad autosuficiente y sin fisura alguna. Así se procede en los textos homéricos, a los cuales no se les pueden aplicar las condiciones de verdad o falsedad que rigen el desarrollo del mundo real. Y es así porque Homero construye un mundo que absorbe al lector, un mundo que no es nombrado, sino que es producto de una construcción y de una serie de ajustes y que por estas razones rompe sus lazos con el mundo extraliterario. Cualquier sanción acerca de la verdad de la historia ha de poner en relación el motivo literario en concreto y el contexto donde se inserta, es decir, la literatura se ha de cotejar con la literatura:

El reproche que a menudo se ha hecho a Homero, de ser mentiroso, no rebaja en nada su eficiencia; no tiene necesidad de copiar la verdad histórica, pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo “real”, que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él (Auerbach 1993: 19).

Si este mundo no estuviera tan minuciosamente hecho y con un acabado tan perfecto, el lector haría incursiones a la realidad circundante.

El camelo de Jardiel, es decir, la broma que deriva en risa y en distanciamiento está dotado de una naturaleza que lo hace diferente a esos otros *camelos* que recorren toda literatura y que no provocan los efectos mencionados. Este camelo de efecto hilarante y distanciador atenta contra la lógica del relato, contra el universo de la ficción. Como ya se ha afirmado, el texto literario se ve obligado a construir su universo, su mundo de ficción, corrigiendo y reajustando, si es necesario, aquellos motivos procedentes del mundo real cuyo estatus se ve modificado en su ingreso en el mundo de la ficción. Si las nuevas relaciones a que se ven sometidos los motivos del mundo extraliterario no se construyen ni se explican con suficiente detenimiento cuando la propia lógica de la ficción así lo exige, puede suceder que tal circunstancia sea entendida como un error, un despiste en que el texto incurre y que se sanciona con la risa. Por otro lado, el fenómeno de la distancia también se deriva de esta forma de proceder puesto que el texto, al no reajustar el motivo que hay que volver a definir de nuevo, no atrapa al lector; el discurso ha creado una fisura y no ha sido capaz de crear un mundo separado del real. En consecuencia, la realidad extraliteraria reclama la atención del lector hacia la cual dirigirá su mirada mientras deja en suspenso el relato.

Jardiel hace uso de la presente estrategia incorporando motivos de carácter universal y admitidos por la mayoría sin los ajustes necesarios. Por ejemplo, en *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull -Novelas cortas-*, la estrategia textual recurre a la exposición de un camelo que aparece en una nota aclaratoria que consiste en ofrecer una traducción errónea de un enunciado muy conocido en lengua inglesa. He aquí el ejemplo:

“*I love you!*”, con una nota a pie de página que dice: “Lo cual, como se sabe, quiere decir “el tiempo es oro” (Jardiel 1998: 192)<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Los citados fragmentos son reproducidos literalmente en la versión de esta novela inserta, con el mismo título, en *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)* (Jardiel 2001a: 128).

El lector, si tiene algún conocimiento de la lengua inglesa, se percata de la presencia de la broma con facilidad. En este caso, el lector advierte la presencia de un motivo procedente del mundo de referencia -el texto en inglés-, al que se le aplica una propiedad en la ficción -la traducción errónea-. La *falta* cometida reside en que se debería haber construido esa relación, en lugar de nombrarla, con el fin de que el receptor fuese capaz de discernir que se trata de una relación nueva, original e inusitada, pero, al mismo tiempo, congruente con la lógica del relato. Es decir, se deberían haber hecho explícitas qué nuevas propiedades gramaticales aseguran que el texto en inglés signifique lo que se señala en la traducción. Al no ser así, se produce una fisura en el mundo literario que, en consecuencia, no es capaz de retener al lector.

Otro camelo de esta índole se encuentra en el pasaje de la fundación de Loperlejos, en *Un itinerario de turismo -Quisicosas y cosasquisis-*. En dicho pasaje, se presenta a su fundador, el rey Argamurdo II, como un rey godo que llevó a cabo la citada fundación del lugar en el siglo XI. El camelo reside en que para este siglo ya no quedaba ningún rey godo en España. Esta circunstancia -un rey godo vivo en el mencionado siglo- debería haber sido construida y no nombrada; de esta forma, el lector percibe que en este pasaje el texto incurre en un error que será sancionado con la risa. He aquí el pasaje:

La fundación de Loperlejos fue sencilla. Parece ser que Argamurdo II llegó a aquellos parajes una tarde de agosto, persiguiendo una liebre. Por esta fecha (año 1080), Loperlejos no existía. De haber existido ya entonces, Argamurdo II se hubiese encontrado en la imposibilidad de fundarla, y en aquel día solo se veía allí la higuera mencionada antes y un bar propiedad de cierto individuo llamado Emiliano (Jardiel 1998: 403).

El siguiente camelo se encuentra recogido en *Breves biografías de artistas que ya no están de moda*, perteneciente a la serie que lleva por título *Cinematógrafo*. La broma es esta: “La gentil actriz Reneé Adoreé, que tan parecida sale en las fotografías, nació en París (Francia. Estados Unidos)” (Jardiel 2001b: 191).

Aquí el texto debería haber construido esa nueva relación que existe entre “Francia” y “Estados Unidos”; de haber procedido así, no habría ninguna fisura y el texto hubiera atrapado al lector.

En resumen: el camelo con el que se experimenta la distancia nace en el momento en que un motivo entra en relación con una propiedad inusual que solo se nombra y no se construye. El mundo de la ficción presenta sus propias reglas y estas señalan que todo motivo que, procedente del mundo extraliterario, adopte algunos comportamientos anómalos respecto de su mundo de origen y de referencia, ha de ser construido y no nombrado con el fin de que su funcionamiento sea el correcto y el adecuado dentro de los límites de la ficción. Lo que se construye y no se nombra es producto de un reajuste que es necesario realizar, mientras que lo que se nombra y no se construye puede entenderse como una trasposición de la realidad al dominio de la literatura que no necesita correcciones posteriores por ser este último un trasunto fiel de la primera. Pero cuando se necesitan y no se efectúan nace el camelo.

## **ACTO III: DESENLACE**

## CONCLUSIONES

### 1. Metodología

-La propuesta de Umberto Eco que ha servido de premisa metodológica es adecuada puesto que centra en el texto el fundamento de su interpretación. Desde este referente, se ha podido constatar cómo la estrategia textual elabora toda una serie de instrucciones que han de ser asumidas por el *Lector modelo*. Además, está capacitada para solventar cualquier circunstancia adversa que pueda poner en peligro la descodificación.

-Por otro lado, la descripción de dicha estrategia en la obra analizada de Jardiel permite concluir que el autor aplica los procedimientos de forma conveniente con el fin de adecuarlos al propósito que persigue con cada instrucción de lectura.

-La elaboración de unos parámetros que garantizan la interpretación de un texto dentro de los límites que este impone es un acierto más de la base metodológica adoptada. Además, le confiere al análisis una notable seguridad.

### 2. El corpus

-El análisis de esta producción breve es necesario con el fin de disponer de una visión más completa de la prosa de Jardiel. Es también interesante abordar dicha producción puesto que en ella se experimenta con el microrrelato y con la invención de un subgénero nuevo: el *momeciclo* que se encarna en el título *Las dulzuras de Escajolia* -*Mesa revuelta* (Jardiel 2001b)-.

-La comicidad es un ingrediente básico en gran parte del corpus. El análisis de este sector del corpus permite concluir que el texto humorístico es un ejemplo de estrategia textual que frustra la colaboración habitual del receptor. Por lo tanto, el texto humorístico exige del lector una respuesta distinta y diferente a la que se le demanda a la hora de descodificar un discurso no humorístico.

### 3. Premisas estéticas: punto de partida y superación

-Un acierto notable que se puede observar en la obra de Jardiel es cómo supera ese humor excesivamente convencional fundamentado en el chiste y en el ingenioso juego lingüístico para apostar por un humorismo de dimensiones más amplias que superan los reducidos y estrechos límites de la comicidad tradicional. Lo inverosímil, la ruptura con lo esperado, la violación de todo tipo de códigos, etc., son algunas estrategias que le confieren a su humor una dimensión universal cuya *vis* cómica no se agota puesto que la sorpresa que emana de ellas siempre es fuente de reacciones hilarantes.

### 4. El corpus y el resto de géneros

#### 4.1. *Relato breve/novela larga*

Hay una presencia en la obra narrativa breve de ciertos motivos habituales en sus obras prosísticas más extensas; por ejemplo, las grandes multitudes que esperan ansiosas la llegada de alguien -*El "raid"* (Jardiel 2001a); *13 historias contadas por un mudo* (Jardiel s.f.a)-, el ambiente cosmopolita presente en *Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación*, de *Ventanilla de cuentos corrientes* (Jardiel 2001b), la mujer fatal, la misoginia, el erotismo, etc.

Sin embargo, hay que tener presente que, frente a similitudes como las señaladas, no hay que olvidar las diferencias que separan una producción de otra. Por ejemplo, en el relato largo Jardiel recurre a la incorporación de dibujos e innovaciones tipográficas que no están presentes, salvando algunas excepciones, en la narrativa analizada. También es un dato diferenciador la apuesta por la inserción de prólogos en los que Jardiel expone su filosofía particular sobre la vida, el amor, etc., en el marco de la novela extensa frente a la casi total ausencia de dichos textos en la producción prosística analizada en este trabajo. Otro dato diferenciador es que en el relato corto no abusa Jardiel de las llamadas al lector puesto que esta apuesta por asegurarse su complicidad determinaría la disminución de la tensión. No puede sacrificar el autor la unidad de efecto necesaria en la poética del relato breve a la seguridad que le presta el lector cómplice. También el mantenimiento de esa unidad de efecto se fundamenta en la escasa presencia de dibujos, cuya inserción podría poner fin a la tensión.

Tampoco hay que dejar caer en el olvido que, si bien en la novela extensa aflora en algunas ocasiones un humor grave y serio, el relato breve no refleja -salvo algunas excepciones- una visión amarga y pesimista de la vida.

#### 4.2. *Obra dramática/novela corta, cuento y microrrelato*

En cuanto a las relaciones entre su obra dramática y los géneros que han sido estudiados, hay que señalar la presencia de un rasgo común: la casi total ausencia del absurdo. De Jardiel se ha dicho que es el precursor del teatro del absurdo, si bien algunas voces lo han situado al margen puesto que lo disparatado encuentra en su obra dramática una explicación lógica. En el cuento, la novela corta y el microrrelato, el absurdo también se encuentra ausente salvo alguna excepción, como *Las dulzuras de Escajolia -Mesa revuelta* (Jardiel 2001b)-, donde se rompe con el lenguaje como mecanismo de comunicación.

Ahora bien: lo que sí se advierte tanto en el drama como en la prosa es la presencia de lo inverosímil. Jardiel renueva la escena de su época introduciendo lo increíble pues concibe la idea de que el arte ha de ofrecer una realidad alternativa, distinta. En el fondo, crear es aumentar, añadir algo nuevo, desconocido a lo consabido. Llevar a las tablas la realidad extraliteraria es un fraude que atenta contra los principios del arte.

Otro aspecto común lo constituye el hecho de fundamentar parte del humor lingüístico sobre la base del símil, la metáfora -buscando siempre que haya la mayor disociación posible entre los motivos identificados o comparados- y el doble sentido. También resultan de un humor desorbitado ciertas definiciones y aforismos que pone

Jardiel Poncela en boca de sus personajes, tanto en la prosa como en el género teatral. También es de destacar la apuesta por el neologismo, procedimiento presente en toda la obra. Y otra estrategia que supone un avance más respecto al neologismo es el uso del camelo, que como la anterior, no deja de sorprender ni al auditorio ni al lector. Por otro lado, la subversión y ruptura de frases hechas y modismos es un síntoma de esa guerra declarada al tópico y al lugar común, guerra que Jardiel mantuvo tanto en el teatro como en la prosa. Otro procedimiento para provocar el humor es recurrir a la sorpresa insertando una situación o un material lingüístico inesperado en un contexto con el propósito de que las expectativas se vean defraudadas. La repetición de situaciones, de movimientos y de gestos se muestra como otro procedimiento que causa comicidad en el teatro y en la prosa.

Si lo sorprendente es una pieza fundamental en el complejo mecanismo de la risa, la apuesta por lo increíble, que desbarata toda expectativa, se presenta como una estrategia esencial para el mundo de lo cómico. Habría que destacar también cómo el humor negro fundamenta la risa de la prosa y del teatro. Por último, merece la pena señalar la apuesta por la parodia como mecanismo hilarante.

Hay que señalar la presencia de ciertos motivos temáticos similares en su obra dramática y en su obra en prosa. Por ejemplo, un motivo presente tanto en el drama como en la prosa es la sátira de ciertos valores nacionales: por ejemplo, la crítica del materialismo de los norteamericanos aflora en *El naufragio del "Mistinguette"* (Jardiel s.f.b) -prosa- y en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *El amor solo dura 2.000 metros* y *Es peligroso asomarse al exterior* -teatro-. La sátira al pueblo judío se halla presente en *El naufragio del "Mistinguette"* y en *Las cinco advertencias de Satanás* -teatro-.

Otro aspecto común es la misoginia que se halla en ambos géneros. Sin embargo, no hay que olvidar que existen algunas diferencias en cuanto al tratamiento de la mujer, principalmente las derivadas de las exigencias del género.

Una diferencia esencial la constituye el tratamiento del tema del erotismo, más presente en la prosa que en el teatro.



## **APÉNDICE**

Muy recientemente, en 2017, Biblioteca Nueva ha publicado unos cuentos inéditos de Jardiel Poncela. La apuesta de esta editorial tan vinculada a la obra del dramaturgo lleva por título *El hombre que iba a casa del dentista y otros cuentos inéditos*. En este trabajo se utiliza dicha edición (Jardiel 2017).

Se trata de un conjunto de cuentos que no pueden encontrarse en otras colecciones de textos del autor (Gallud 2017a: 9). Son unos escritos de juventud. Esta muestra narrativa se publicó entre 1920 y 1930 en *La Correspondencia de España*, *La Nueva Humanidad*, *ABC* y *La Libertad*. También fueron publicados en los semanarios cómicos *Buen Humor* y *Gutiérrez* (Gallud 2017a: 10).

A pesar de la variedad de que hacen gala estos relatos, el análisis de los mismos permite el establecimiento de una serie de líneas o directrices comunes que hacen posible el conferir cierta unidad no solo a este variopinto ramillete de relatos sino también a otros recogidos en otras obras misceláneas.

### 1. El foco narrativo

En algunos de estos relatos, el autor opta por la presencia de un narrador interno que, en primera persona, narra lo que le sucede. Este narrador-protagonista se halla presente en otros relatos recogidos en colecciones misceláneas. Ejemplos de relatos que optan por este foco son *Yo, héroe de novela*, *El director del Manzanares Herald*, *El altavoz*, *El incendio*, *El robo del Kangur-Palace*, *Los espectros*, *Los viajes en automóvil*, *Por qué no me escuchó nadie*, *¿Quiere usted acompañarme?*, *La aventura del timbre*, *El club y el ajedrez*, *La calavera*, *Horóscopo para 1926*, *La caza y los temperamentos nerviosos*, *Veintiséis horas de felicidad*, *veinticinco pesetas*, *El acento aragonés*.

No obstante, el narrador interno puede asumir la óptica de ser un testigo-ocular de los hechos que narra. En este caso, es otro el personaje protagonista. Así sucede en relatos como *La captura de la onda*, *Cómo se ahogó Estanislao*, *Valeriano*, *Reveriano y Severiano o Les trois amis de Barcelonne*, *Una cabeza desagradable*, *Cómo acabó sus días Itarreta*, *La bendición del Rodríguez*, *Murphy*, *sus hijos y Wagram*, *Un artículo póstumo*.

Algunos de estos relatos cuentan con la presencia del mismo Jardiel como protagonista.

Un análisis detenido arroja el dato de que también la perspectiva narrativa es asumida por un narrador externo que, en tercera persona, relate lo que les sucede a varios personajes. Tal es el caso de cuentos como *El balcón alquilado*, *Un falso Knock-out*, *Por*

---

<sup>189</sup> En este apéndice se analizan unos relatos que no se incluyen en el corpus por no haber sido publicados en las obras misceláneas sobre las que versa el presente trabajo.

*qué se desmayó Isabel la Católica, El crimen del tren corto de Guadalajara, Un negocio productivo, Una cena en tres escenas.*

El narrador en tercera persona externo puede incluir en su discurso a un narrador en primera persona. Así se observa en *El hombre que iba a casa del dentista*.

## 2. El humor

### 2.1. *El motivo inesperado*

La apuesta por la incorporación del motivo inesperado provoca la risa debido a la sorpresa que conlleva su inserción en el contexto. He aquí algunas posiciones que puede asumir el motivo inesperado:

2.1.1. *Tras la conjunción “o”*: “pero hay ocasiones en la vida en las que al hombre le quedan dos únicos caminos: abdicar de sus ideas o hacer el piel roja” -*Yo, héroe de novela* (Jardiel 2017: 13)-. “¿Qué nos reservaría el año entrante? ¿Paz? ¿Dolores? ¿Angustias? ¿Felicidad o Joaquina?” -*Horóscopo para 1926* (Jardiel 2017: 128)-.

2.1.2. *Como segundo término de una comparación*: “el libro iba a resultar más aburrido que una recepción en la Academia de Ciencias Morales” -*Yo, héroe de novela* (Jardiel 2017: 13)-; “La derrota de Hyders [...] cayó en el público como cae una bomba y como cae un armario de luna: armando estrépito” -*Un falso Knock-out* (Jardiel 2017: 35)-.

2.1.3. *Tras un conector discursivo*: “Ya comprenderéis que tardé en presentarme en la dirección del *Manzanares Herald* lo que tardó en conducirme allí un taxi de 0,40; es decir, tres pinchazos” -*El director del Manzanares Herald* (Jardiel 2017: 17)-.

2.1.4. *Tras la conjunción “y”*: “era un sol radiante y puro: ese sol radiante y puro de Sevilla que ha provocado tantos sonetos y tantas insolaciones” -*El balcón alquilado* (Jardiel 2017: 25)-; “Era una orgía de entusiasmo y de exudaciones oleaginosas” -*El balcón alquilado* (Jardiel 2017: 29)-.

2.1.5. *En una cláusula subordinada*: “Hombres como Hyders son los que necesitan las naciones para hacer mudanzas” -*Un falso Knock-out* (Jardiel 2017: 36)-; “y al entrar en España traían las viejas espuelas en un estado que se iban al Rastro a pie” -*Por qué se desmayó Isabel la Católica* (Jardiel 2017: 46)-; “que la manteca [...] era manteca de vacas de Lausanne, las vacas más suizas que se construyen” -*Por qué se desmayó Isabel la Católica* (Jardiel 2017: 46)-.

2.1.6. *Como base de comparación*: “Mucho se ha escrito sobre las mantecadas de Astorga. [...]; se ha dicho que se parecen a los cómicos malos en que hay que quitarles el papel” -*Por qué se desmayó Isabel la Católica* (Jardiel 2017: 45)-.

2.1.7. *En el margen del sintagma nominal*: “La doncella, entre aullidos cada vez más ferozmente maoríes” -*El incendio* (Jardiel 2017: 70)-. Otro ejemplo: “En seis meses, viviendo en una estrechez de tiralíneas” -*Un negocio productivo* (Jardiel 2017: 96)-.

2.1.8. *Como término imaginario en una metáfora impura*: “Llegó el momento de abandonar el campo para sumergirse en esta manga de colar café, que es una gran ciudad” -*Los viajes en automóvil* (Jardiel 2017: 81)-.

#### 2.1.9. *En el cierre del relato*

“Cuando la visito, rezo, pienso en Dios Nuestro Señor, y suspiro. ¡Qué amarga es la vida! Odio los gramófonos” -*La calavera* (Jardiel 2017: 126)-.

#### 2.1.10. *En una enumeración*

“La casa de mi abuelo era un arca de Noé: palomas, gallinas, conejos, ocas, gatos, perros, caballos, campesinos” -*Murphy, sus hijos y Wagram* (Jardiel 2017: 137)-.

#### 2.1.11. *En una frase hecha*

“Acaba por hacerle creer a uno que todos se han puesto de acuerdo para tomarle la cabellera” -*El acento aragonés* (Jardiel 2017: 155)-.

### 2.2. *El motivo actual*

La incorporación de un motivo extraído de la realidad contemporánea genera una cierta carga hilarante. Algunos de ellos se hallan en relatos como *Yo, héroe de novela*: “Comprendo que esto no es mucho hacer; pero menos hace la Comisión de los Veintiuno y nadie protesta” (Jardiel 2017: 13); “Yo soy bajo, tan bajo como Linares Becerra” (Jardiel 2017: 15); “McWindsor llenó el balcón [...] de todos aquellos útiles sin los cuales su existencia habría sido imposible: [...], una *kodak*, [...], la *gillette*” -*El balcón alquilado* (Jardiel 2017: 28)-; “Y a las once y seis minutos me vestí mi traje de Fantomas” -*El robo del Kangur-Palace* (Jardiel 2017: 73)-. También el mundo de la música está presente: “y hombre notable, que tradujo al sueco *La bejarana*” -*Cómo acabó sus días Itarreta* (Jardiel 2017: 100)-.

### 2.3. *El neologismo*

La invención de nuevas palabras puede generar hilaridad ya que este procedimiento para el aumento del léxico conlleva un cierto grado de sorpresa. Si a esto se le une el que dicha unidad se caracteriza y se define por su extensión, la sorpresa es mucho mayor. He aquí un ejemplo de *El director del Manzanares Herald*: “tres talleres de foto-roto-hueco-piro-cupro-tricograbado” (Jardiel 2017: 18). Otro caso de neologismo cuyo producto final es un sustantivo es el siguiente: “Cuando vuelvo la vista atrás todo

yo me estremezco y el insomnio me hace tiras y mis ojos se abren hasta el desorbiten” - *La calavera* (Jardiel 2017: 123)-.

Del mismo relato es el siguiente pasaje en el que hay algunos neologismos y algunos enunciados disparatados con un marcado fin lúdico:

La calavera desapareció. ¿Había sido una visión? ¿Había sido un ensueño, uno de esos ensueños, producto de la fremostasia glandulosa tan frecuente en los organismos necopáticos, o había sido un deroma vascular de los que padecen los temperamentos neuroegemónicos cuando las variaciones termométricas se invierten en un sentido verídico? (Jardiel 2017: 125).

#### 2.4. *La enumeración*

La enumeración de términos separados por comas es un mecanismo humorístico debido a la inserción de unidades inesperadas portadoras de una gran carga de sorpresa y al caos que se produce. Además, el efecto hiperbólico que la enumeración contribuye a crear es un factor que provoca el estallido de la risa. He aquí la siguiente enumeración inserta en *El director del Manzanares Herald*: “sabía que contaban con piscina de natación, bar, teatro, salas de armas y de boxeo, estanco, librerías, bodegas, campos de tennis y de fútbol, restaurant, cocinas, cabaret, casa de préstamos y jardines de invierno” (Jardiel 2017: 18).

Otro ejemplo:

En la cartera se encerraban una cédula, nueve tarjetas de visita, diecisiete retratos, seis billetes tranviarios absolutamente capicúas, dos entradas para el Royalty, un carnet, tres recibos de la Gran Peña, nueve cartas de amor extraincongruentes y veintiuna mil setecientas pesetas -¿Quiere usted acompañarme? (Jardiel 2017: 104)-.

#### 2.5. *La inserción de lo irrelevante*

La incorporación de lo que informativamente es innecesario genera risa debido a la sorpresa que conlleva la inserción de un motivo cuyo índice de probabilidad de aparición en el contexto es mínimo. El hacer explícita una información no esperada sorprende al lector. Además, se sanciona con la risa esta manera de actuar que se percibe como torpeza, como rigidez de orden intelectual (Bergson 1999: 51), puesto que informar sobre algo evidente no es un acierto. En *El director del Manzanares Herald*, se incorpora la siguiente información: “sabía que sus máquinas vomitaban 350.000 ejemplares por hora, los cuales no se diferenciaban unos de otros ni en una sola línea” (Jardiel 2017: 18). Otra información innecesaria se halla en el siguiente ejemplo: “Isabel la Católica, llamada así por lo católica que era” -*Por qué se desmayó Isabel la Católica* (Jardiel 2017: 45)-; o en este otro: “Aquel día anocheció en cuanto el sol se puso” -*El robo del Kangur-Palace* (Jardiel 2017: 73)-.

## 2.6. Lo hiperbólico

Lo exagerado, sin caer en lo inverosímil, es una estrategia por la que apuesta Jardiel con la intención de activar la sorpresa del lector que se derivará en risa. Gracias a este procedimiento, las acciones de los personajes se convierten en hechos casi increíbles sin llegar en ningún momento a lo absurdo e inverosímil. He aquí un ejemplo de *El director del Manzanares Herald*: “Tomamos cuatro ascensores distintos, abrimos once puertas, traspusimos siete escaleras y llegamos a una galería solitaria” (Jardiel 2017: 19).

## 2.7. Lo inverosímil

La apuesta por lo inverosímil es uno de los atractivos del teatro de Jardiel pero también uno de sus grandes y principales escollos que ha de gestionar prudentemente. Su lucha por forjar un teatro de lo inverosímil chocó varias veces con la incompreensión de un público poco dado y entregado a la magia de lo increíble. Sin embargo, en su obra en prosa, Jardiel, libre de las convenciones y de las ataduras a que el teatro le somete, muestra su genial maestría en la forja de motivos inverosímiles. Un ejemplo se halla en la siguiente descripción de un avión: “El avión tenía catorce banquetas para otros tantos ocupantes, salón de fumar, piscina de natación e imprenta. En la popa se alzaban un puesto dedicado a la venta de periódicos y una tienda de corbatas” -*La bendición del Rodríguez* (Jardiel 2017: 114)-.

## 2.8. Los golpes

Otra clave que provoca la hilaridad son los golpes. Tropiezos, puntapiés, caídas, bofetadas, etc., aparecen en la obra de Jardiel como fundamentos de la risa.

Es muy habitual el que algunos personajes sean despedidos por otros con golpes y empujones: “En un abrir y cerrar de ojos nos encontramos empujados a un ascensor que nos dejó en la calle” -*El director del Manzanares Herald* (Jardiel 2017: 23)-. Otro ejemplo, esta vez de *El club y el ajedrez*, es el siguiente:

Así, cuando yo me equivocaba y movía un caballo como si fuese un alfil, lord Rupp se levantaba, yo le seguía, y en un salón desierto, donde nadie podía vernos, no me daba más de tres bofetadas en cada mejilla. Si mi equivocación se refería al rey o la reina, las bofetadas se sustituían por dos puñetazos en la nariz. Lord Rupp era un hombre encantador.

Rápidamente y merced a las acertadas indicaciones de lord Rupp, llegué a dominar el juego. Soy un tipo de comprensión fácil; porque otros compañeros tardaron muchísimo más tiempo en aprender, y eso que sus maestros, que no eran tan aristócratas como lord Rupp, en lugar de darles bofetadas, les atizaban con un cenicero en el cráneo en medio del gran salón, lleno de socios (Jardiel 2017: 120).

## 2.9. *El carácter de los personajes*

Los personajes pueden ser el fundamento de la hilaridad en Jardiel Poncela. Sus locuras y rarezas no dejan indiferente al lector, quien, en muchas ocasiones, ríe ante tamañas excentricidades. La ingenuidad es, en muchos casos, causa del efecto cómico. Así le sucede al narrador de *El director del Manzanares Herald*, quien, desde su más estricta ingenuidad, no comprende las artimañas del director del semanario: “Por lo visto, al director del *Manzanares Herald* le había salido mal el segundo juego de manos y le fue imposible introducir el billete en mi cartera” (Jardiel 2017: 23).

## 2.10. *Recurrir a un punto de vista marginal*

Esta técnica muy enraizada en la literatura no está exenta de carga hilarante puesto que el uso de una fuente informativa de naturaleza marginal obliga al lector a enfrentarse con la sorpresa que le depara el asimilar su mundo visto bajo un prisma diferente. El niño, el extranjero, el loco, etc., son fuentes informativas que perciben la realidad en función de su propia idiosincrasia marginal y por ello su visión sorprende al lector. El análisis se centra en la figura del extranjero, motivo al que acude en otras ocasiones Jardiel; por ejemplo, en *El balcón alquilado*, McWindsor viene a Sevilla para ver las procesiones de Semana Santa; he aquí algunas de sus ideas sobre España:

Aseguraba en ella que era muy feliz; que iba a asistir a las fiestas de Semana Santa en Sevilla; que suponía que delante de la procesión el toreador Pepe-Hillo iría matando toros, según vieja costumbre española; que aún no habían asesinado a nadie ante su hotel, pero que tenía confianza en que la cuadrilla de Luis Candelas lo haría de un momento a otro, pues esto era una fiesta tradicional española; añadía exquisitos detalles típicos, tales como el que las sevillanas llevaban todas un trabuco plegable guardado en el escote y que los sevillanos, cuando se tropezaban con una mujer hermosa en la calle, se paraban a preguntarle:

-¡Olé! ¿Y su madre?

A lo que ellas tenían que contestar:

-¡Gracias! Soy cigarrera.

Después de lo cual ambos iban juntos a visitar a un dentista, cantaban *El relicario* y se casaban inmediatamente (Jardiel 2017: 27-28).

Además de la sorpresa, el lector ríe puesto que la visión que de la cultura sevillana ofrece el americano es muy pobre.

## 2.11. *Comicidad verbal*

También el humor añejo basado en lo verbal se deja ver en esta obra. Se trata de una comicidad cuya originalidad es nula pero que sin embargo hace su aparición tanto en la obra en prosa como en la dramática de Jardiel buscando la sorpresa del receptor.

He aquí los procedimientos de que se sirve dicha comicidad.

### 2.11.1. *Repetición de palabras y de estructuras*

La repetición cruzada o invertida de palabras se halla en pasajes como el siguiente: “Mas no fue así. Hyders estiró un *gancho* de derecha seguido de un *crochet* de izquierda, pero no llegó a hacer *crochet* porque le falló el *gancho*” -*Un falso Knock-out* (Jardiel 2017: 37)-.

La simple repetición de una misma palabra provoca risa al ser asociada dicha repetición a un comportamiento mecánico y a una rigidez intelectual:

Los ladrones [...] se llevaron una máquina de afilar hojitas *Gillette*, una máquina de picar carne, una máquina de lavar, una máquina de limpiar el polvo, una máquina de moler café y una máquina de hacer cigarrillos. Antes de irse, los ladrones dejaron una tarjeta que decía:

YA VE USTED QUE EL ROBO HA ESTADO MUY BIEN MAQUINADO  
-*Valeriano, Reveriano y Severiano o Les trois amis de Barcelonne* (Jardiel 2017: 62)-.

Otro ejemplo:

Me animaba a ello la seguridad absoluta en el *chauffeur* [...]. Me animaba también la condición mecánica del auto [...]. Me animaba, finalmente, el hecho de haberseme quedado cortos unos zapatos -*Los viajes en automóvil* (Jardiel 2017: 81)-.

Hay ocasiones en que la repetición de palabras adquiere una dimensión icónica puesto que reproduce e imita en el decurso un movimiento: “De vagón en vagón, de vagón en vagón, de vagón en vagón” -*El crimen del tren corto de Guadalajara* (Jardiel 2017: 89)-; o bien este otro del mismo cuento: “Corría, corría, corría, corría, corría, corría” (Jardiel 2017: 89). De *El acento aragonés* es este pasaje donde el valor icónico se encuentra ligado a la repetición de estructuras:

Desde el tren he sorprendido idéntico espectáculo que sorprendí años atrás: campos de alfalfa, campos de remolacha, campos de alfalfa, campos de remolacha, campos de alfalfa, campos de remolacha y, así, hasta lo infinito (Jardiel 2017: 153).



### 2.11.2. *El doble sentido*

El chiste basado en el doble sentido de una palabra o expresión goza de una gran fuerza cómica que Jardiel aprovecha muy a menudo. Por ejemplo, al final del cuento *Un falso Knock-out* se inserta un chiste que explica por qué Hyders se ha dejado vencer en el ring. Este chiste basa su efecto cómico en el doble sentido:

-Tenga la bondad de explicarnos... ¿Por qué dejó usted que le contaran hasta doce? ¿Cómo no se levantó a las nueve?

-Porque yo no he madrugado nunca- dijo Hyders (Jardiel 2017: 38).

Otro ejemplo se halla en *El robo del Kangur-Palace* en función del doble sentido presente en la palabra “maestra”: “Introduce la llave maestra y entré”. Una nota a pie de página le indica al lector que esa llave es “maestra nacional” (Jardiel 2017: 74).

El doble sentido se multiplica en este ejemplo de *La bendición del Rodríguez*: “La construcción de locomotoras es un negocio de muchos humos; el automóvil marcha ya como sobre ruedas y el aeroplano ha tomado inimaginables vuelos (Jardiel 2017: 113).

### 2.11.3. *Interpretación literal de una frase hecha*

La ruptura de una frase hecha, gracias a su descodificación literal, se convierte en una excelente estrategia con el fin de conseguir el efecto hilarante. La risa estalla al comprobar la torpeza, la rigidez intelectual, de que hace gala el sujeto que desconoce el código. Esta sanción humillante se traduce en risa.

Un ejemplo se halla en *Por qué se desmayó Isabel la Católica*. En este relato se inserta el siguiente pasaje, cuya explicación se fundamenta en esa descodificación aberrante:

Don Gonzalo, al acabar la batalla, cogió algunas de las espuelas sobrantes, las puso sobre un poyo e hizo con ellas un picadillo que ofreció a los caballos. [...]. En fin, la cosa es verdad, pues por algo ha quedado la frase “el Gran Capitán picó espuelas a su caballo”, de forma que lo más acertado es no insistir (Jardiel 2017: 49).

### 2.11.4. *Las onomatopeyas*

La imitación de efectos acústicos a través de sonidos lingüísticos genera risa. En el relato *El altavoz*, se juega con esta cadena sonora: “Gambón-bom-tom-pontón-pim-pom borrombón-bom-bom-estompom-pon tipom-fambom-borrompón-mechón caspon-tompón-borrompom-pom-bon, etc.” (Jardiel 2017: 56). Otro ejemplo se halla en *El crimen del tren corto de Guadalajara*:

El traqueteo del tren le acunaba dulcemente,

Tracatrá, tracatrá, tracatrá.

Tracatracatrá.

¡Piiii! -hizo la locomotora (Jardiel 2017: 88).

#### 2.11.5. *La rima*

La rima en un texto en prosa desencadena un efecto hilarante, como se aprecia en el siguiente ejemplo de *Valeriano, Reveriano y Severiano o Les trois amis de Barcelonne*: “Los tres amigos de mi mayor intimidad que habían de morir muy singularmente en Barcelona se llamaban Valeriano, Reveriano y Severiano” (Jardiel 2017: 61).

#### 2.11.6. *Repetición de sonidos*

La reiteración de sonidos sin ánimo de producir ninguna sensación acústica también es clave para esta comicidad verbal. He aquí un ejemplo: “Cogió los valiosos enseres de su casa y, metiendo los enseres en seras y en serones, los fue trasladando a esos locales” -*Un negocio productivo* (Jardiel 2017: 96)-. De este mismo relato es el siguiente ejemplo: “Un audaz ladrón asaltó ayer tarde, en medio del gentío, el escaparate de la joyería de Fulgencio Refulgente” (Jardiel 2017: 98). La reiteración de sonidos ligada a efectos cómicos también se observa en ciertos títulos, como *Una cena en tres escenas* (Jardiel 2017: 141).

#### 2.12. *Repetición de motivos*

La reiteración de un mismo motivo, con alguna leve modificación, es un procedimiento que desencadena la risa. En el relato *Horóscopo para 1926* el motivo que se repite es que la predicción de cada mes siempre finaliza con la referencia al número de viajeros que utilizará la línea Cuatro Caminos-Vallecas del metro.

### 3. *Procedimientos constructivos*

Algunos procedimientos constructivos de estos relatos también aparecen en otros trabajos que se encuentran recogidos en las obras misceláneas.

#### 3.1. *El uso del diálogo*

El diálogo en estilo directo le confiere al pasaje donde se inserta un aire dramático. De esta forma se estructura la trama de títulos como *Yo, héroe de novela*. Ese diálogo se torna totalmente teatral en *El director del Manzanares Herald* cuando las palabras en estilo directo van precedidas por la identidad del personaje que las pronuncia. El diálogo también está presente en *Una cabeza desagradable*. En el relato *Por qué no me escuchó*

*nadie* el diálogo entre el autor y su estilográfica presenta una fisonomía teatral; lo mismo sucede en *Una cena en tres escenas*.

### 3.2. *La dosificación de la intriga*

El mantenimiento de la intriga es un procedimiento constructivo de primer orden en un relato breve. Si no se genera ni se mantiene y si, por último, no se concluye, el cuento carecerá de interés. En cambio, si la intriga está bien llevada, el relato tendrá éxito. Así sucede en el cuento *El balcón alquilado*, donde se presenta la circunstancia de que McWindsor alquila un balcón “sin”; este motivo intriga al lector puesto que nada más se dice sobre él hasta que al final se descubre su función y su grado de incidencia en el trágico final de la trama:

Entonces ocurrió algo terrible. Los agrupados detrás de McWindsor le empujaron (en su afán de ver bien) y el americano cayó a la calle, donde se hizo cisco el parietal derecho.

En realidad lo sucedido fue culpa de su imprevisión. Todo el mundo sabe que cuando un balcón se alquila y se anuncia “con” o “sin”, quiere decirse que “con barandilla” o “sin barandilla”.

McWindsor lo alquiló sin barandilla y a esta circunstancia se debió el que sus herederos disfrutaran de allí en adelante su fábrica de visillos artificiales (Jardiel 2017: 29).

### 3.3. *Diversidad*

La diversidad es una de las claves del éxito de los cuentos de Jardiel. Esto supone que pueden asumir diferentes fisonomías, que van desde la escueta narración al diario pasando por el diálogo dramático. Es de notable interés la apuesta que hace Jardiel por el diario para estructurar la trama de *El hombre que iba a casa del dentista*.

La naturaleza proteica de que hace gala el relato corto es otra de las claves en que fundamentar esa diversidad del cuento en Jardiel. *La captura de la onda* es un relato en el que se inserta un material poético escrito en verso que, además de otorgarle variedad a la prosa, es un ejemplo más de esa apuesta por la originalidad a la que aspira toda la poética del cuento. *El altavoz* es también otro relato donde se apuesta por la incorporación del verso.

En este último relato, los versos son una parodia de la literatura seria. En ellos, el espíritu de vanguardia aflora dando lugar a unas composiciones intrascendentes y llenas de un prosaísmo atroz; se anula el efecto estético por el que apostaban el arte tradicional y su augusta misión de crear belleza:

¿Por qué, si tienes los ojos

negros cual los de las moras,  
te pasas horas y horas  
dándote coba con *rimmel*?  
¿Por qué si tienes las manos  
blancas cual un minarete,  
te las frotas con blanquete  
cual las artistas de cine? (Jardiel 2017: 57).

El discurso académico sobre un asunto histórico que en Jardiel adquiere tintes de parodia amplía los límites del cuento convirtiéndolo en un producto literario caracterizado por su gran diversidad temática. *Por qué se desmayó Isabel la Católica* presenta la fisonomía de un discurso de estas características con sus notas a pie de página emulando el lenguaje académico. Sin embargo, la presencia de motivos inesperados, de textos carentes de sentido y la alusión explícita a que todo es una mentira -“Pues señor... vamos a ver qué trola les contaremos a ustedes” (Jardiel 2017: 45)- certifican la naturaleza burlesca del relato.

### 3.4. Efecto “bola de nieve”

Consiste tal procedimiento en aunar una serie de motivos que, contemplados uno a uno, no derivan en algo extraño o exagerado; sin embargo, si se observan en todo su conjunto dan lugar a una realidad exagerada e, incluso, inverosímil. Cada uno de estos motivos es una solución fácil y rápida a un problema planteado con anterioridad; se trata, pues, de un camino o de una vía para salir airoso de una situación complicada y comprometida. Sin embargo, cada solución desencadena, a su vez, un problema que se ha de solventar recurriendo de nuevo a otro motivo, que será el detonante de una nueva problemática cuya salvaguarda se halla en recurrir a otro motivo, y así hasta que el autor ponga fin. Esta fórmula para estructurar el material narrativo se encuentra presente en *El hombre que iba a casa del dentista*.

### 4. Apelaciones al lector

Un rasgo notable de la prosa de Jardiel Poncela es el atestiguar la enorme capacidad de que dispone el autor para buscar la complicidad del lector. Dicha complicidad es uno de los fundamentos en los que se basa el humor del dramaturgo. Dicho humor, inteligente e intelectual, requiere la presencia de ese lector a quien tantas veces se apela. Este tipo de llamadas desaparecen en las obras teatrales pues aquí el humor es distinto. Sin embargo, en la obra en prosa el humor es de otro cariz -intelectual- y, por esto, se precisa una manera de actuar diferente con respecto al receptor.

Las llamadas a los lectores adquieren diferentes fisonomías. He aquí las que aparecen en estos relatos:

#### 4.1. *Preguntas retóricas*

“¿Os empeñáis en saberlo?” -*El director del Manzanares Herald* (Jardiel 2017: 18)-. “¿Os quedáis tranquilos? ¿No me decís nada? ¿No me felicitáis?” -*El robo del Kangur-Palace* (Jardiel 2017: 76)-.

#### 4.2. *Vocativo o apóstrofe*

“He aquí el comienzo del cuadernito, lector” -*El hombre que iba a casa del dentista* (Jardiel 2017: 31)-.

“Pero, la verdad, señores, nadie me suplicó que contase la historia” -*Por qué no me escuchó nadie* (Jardiel 2017: 92)-.

#### 4.3. *Hacer explícitas las palabras del lector*

“Pero Valeriano -diréis- no era fumador...” -*Valeriano, Reveriano y Severiano o Les trois amis de Barcelonne* (Jardiel 2017: 63)-.

También el narrador se adelanta a sus pensamientos: “Acaso el lector está pensando que he decidido escribir un artículo sobre agricultura...” -*El acento aragonés* (Jardiel 2017: 154)-.

#### 4.4. *Imperativo*

“Fijaos bien en que he dicho que le di el cloroformo después de operarle” -*El robo del Kangur-Palace* (Jardiel 2017: 76)-.

#### 4.5. *Formas pronominales de segunda persona*

“Voy a contaros una historia que acaso sea la más original de cuantas habéis oído” -*La bendición del Rodríguez* (Jardiel 2017: 113)-; “Quizá la recuerdo porque sus protagonistas fueron animales; [...] cuando yo era tan niño como vosotros” -*Murphy, sus hijos y Wagram* (Jardiel 2017: 137)-.

## 5. *Motivos recurrentes*

En este epígrafe se analizan aquellos motivos que aparecen varias veces en la obra de Jardiel Poncela. Dichos motivos otorgan unidad a una obra tan diversa y sirven también como premisa para caracterizar y definir la poética del relato breve de Jardiel.

### 5.1. *La muchedumbre*

Un motivo recurrente es el recurso a la muchedumbre, a la gran masa. Esta suele asistir a un acontecimiento inusual y sorprendente. Las consecuencias que se derivan de la presencia de estas grandes masas pueden ser trágicas: los ladrones aprovechan las aglomeraciones para hacer sus fechorías, grandes avalanchas que se saldan con varias víctimas, etc. En estos relatos inéditos el cuento *Un falso Knock-out* es un buen ejemplo:

Y cuando Hyders y Slottis se dieron las manos, operación que en el boxeo significa que ya solo faltan unos segundos para deshacerse los semblantes, un silencio del desierto a las doce del día se extendió por todo el estadio y los 300.000 espectadores, que aguardaban febriles el resultado, clavaron la vista y el alma en el *ring*.

Fue el momento que aprovecharon los rateros para llevarse doce mil relojes (Jardiel 2017: 36).

### 5.2. *Interrupción del discurso mediante la inserción de comentarios sobre lo escrito*

Esta es otra práctica habitual en Jardiel. La incorporación de referencias a cómo es llevada la labor de redacción supone una nueva apuesta por poner al descubierto un procedimiento constructivo. La interrupción del desarrollo narrativo conciencia al lector de que todo es literatura, ficción. De esta forma, se incide en la naturaleza lúdica del arte de la palabra; el juego y la intrascendencia son una muestra más de ese espíritu de vanguardia.

Un ejemplo se encuentra en *Un negocio productivo*. He aquí el pasaje:

La imagen es digna de una urna; así como en el *carrousel* giramos, subimos y bajamos a voluntad de los rieles, así también en la vida bajamos, subimos y damos vueltas a voluntad de los rieles del Destino (¡soberbio párrafo!), y tan pronto nos hallamos en medio de una opulencia que enajena, como tenemos que dedicarnos a la caza del duro con ensañamiento que a veces nos lleva a la caquexia (¡bravo!) (Jardiel 2017: 95).

De *Cómo acabó sus días Itarreta* es el siguiente ejemplo: “es que desde hace meses tengo encerrado en el alcázar del cerebro -¡olé!- una aventura de Carnaval” (Jardiel 2017: 100).

La puesta al descubierto de un procedimiento constructivo se hace muy explícita en el siguiente ejemplo perteneciente a *La aventura del timbre*:

Me atrevo a suponer que con estos sencillos toques literarios ya he conseguido atrapar la atención del lector y prueba de ello es el hecho de que no será capaz de abandonar la lectura de este cuento sin saber lo que va a suceder de aquí en adelante. Me autofelicito calurosamente (Jardiel 2017: 109).

### 5.3. *El sexo*

El mundo del sexo suele aparecer en las páginas de Jardiel. La apuesta por este motivo convierte su obra en una producción en la que se deja apreciar su naturaleza sexista.

He aquí un motivo erótico:

La tarde de la tercera jornada, Berriachea se paseaba por Madrid. Era verano y los descotes blancos de las mujeres lucían como arcos voltaicos; nuestro joven, a la vista de aquellas adorables desnudeces, se sentía antropófago; ¡eso era carnecita fina y no los filetes de ternera!... -*Un negocio productivo* (Jardiel 2017: 97)-.

### 6. *La vanguardia*

El clima vanguardista florece en estos relatos. Además del humor, su presencia se ve certificada en la apuesta por la intrascendencia con la que se coronan muchos cuentos. Lo insustancial y lo baladí sorprenden con su presencia al lector, que espera, en algunas ocasiones, algo más. De esta forma, el juego se instala en algunos títulos. Por otro lado, no hay que olvidar que la violencia que culmina en la amputación de algún miembro humano trae a la mente la práctica del *humor negro* del Surrealismo (Martín Casamitjana 1996: 144-145, 147)<sup>190</sup>. He aquí un ejemplo: “Y cogí una plegadera de acero y le corté la cabeza a Roggeris” -*Una cabeza desagradable* (Jardiel 2017: 68)-. Otro más se ofrece en *Por qué no me escuchó nadie*: “Lo primero que se me ocurrió al oírle fue bajar a mi camarote, coger la pistola y colocarle a Hugo seis balazos entre las cejas. Luego se me ocurrió cogerle de la cintura y tirarle al mar” (Jardiel 2017: 91).

No obstante, hay algún ejemplo donde se percibe una cierta problemática existencial suspendiendo ese aire intrascendente y lúdico de la vanguardia. Este mensaje se hace perceptible en *Una cena en tres escenas*, relato en el que, a través de tres cortes temporales, se le allega al lector la idea de que todo se repite y de que no hay solución para ciertos problemas existenciales a pesar del paso del tiempo.

---

<sup>190</sup>El humor negro no es solo patrimonio de surrealistas y vanguardistas; el humor gráfico de la época ya se hacía eco de esta práctica en revistas como *Buen Humor* (Martín Casamitjana 1996: 137).

### 7. La parodia

La imitación burlesca de un subgénero es una propuesta utilizada por Jardiel. En estos cuentos, el lector halla ecos del ensayo y de la literatura gótica tratados desde un punto de vista paródico. La parodia de la novela de naturaleza gótica se encuentra presente en el cuento *La calavera*, cuento en el que aparecen motivos actuales que rebajan el clima serio de este tipo de literatura. A este procedimiento hay que añadir la apuesta por la comicidad verbal, que también contribuye a la burla del subgénero gótico.



## **BIBLIOGRAFÍA**

-Abad, F. (1993): “El contexto y los caracteres del teatro de Jardiel”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 259-269.

-Abbas, K. M. (2013): “Análisis de Fando y Lis, una obra del teatro del absurdo de Fernando Arrabal”, *Journal of King Saud University-Languages and Translation* 25 (1): 53-63. [Documento de Internet, disponible en [https://ac.els-cdn.com/S2210831913000027/1-s2.0-S2210831913000027-main.pdf?\\_tid=84779f0a-e374-11e7-b7f6-00000aabb0f27&acdnat=1513547703\\_7d826d0f0414c47e9dfeed971e1f1ed5](https://ac.els-cdn.com/S2210831913000027/1-s2.0-S2210831913000027-main.pdf?_tid=84779f0a-e374-11e7-b7f6-00000aabb0f27&acdnat=1513547703_7d826d0f0414c47e9dfeed971e1f1ed5)] [Consulta 17/12/ 2017].

-Acevedo, E. (1966): *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional.

-Álamo Felices, F. (2010): “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. En D. Roas (ed.) (2010), 209-229.

-Alarcos Llorach, E. (1984/1970)<sup>191</sup>: “Perfecto simple y compuesto”. En E. Alarcos, *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 13-49. (3.<sup>a</sup> ed.).

-Alás-Brun, M. (1999): “La comedia de humor en el contexto del teatro español de posguerra”, *Rilce: Revista de filología hispánica* 15 (1): 283-293. [Documento de Internet, disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5377/1/A1%C3%A1s-Brun,%20Montserrat.pdf>] [Consulta 17/12/2017].

-Alás-Brun, M. (2003): “Estudio” de Enrique Jardiel Poncela, *El amor solo dura 2.000 metros*. En V. García y G. Torres (dirs.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Volumen I: 1940-1945. Madrid: Fundamentos, 147-158.

-Alemany, L. (1988): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Edición de Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 13-63.

-Alonso Feito, J. M. (2011): “Aspectos del humor nuevo español”, *Lingue e Linguaggi* 6: 101-115. [Documento de Internet, disponible en <http://sibaese.unile.it/index.php/linguelinguaggi/article/viewFile/11646/10622>] [Consulta 17/12/2017].

-Álvarez Chillida, G. (2002): *El antisemitismo en España: la imagen del judío (1812-2002)*. Madrid: Marcial Pons.

---

<sup>191</sup> En esta fórmula se encuentran el año de la primera edición y el de la reciente. El envío desde el texto se efectúa utilizando el año de la edición reciente.

- Amestoy, I. (s.f.): *Jardiel: la comedia se viste de etiqueta*: 1-26. [Documento de Internet, disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7amestoy.pdf>] [Consulta 10/07/2015].
- Andres-Suárez, I. (2010): “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. En D. Roas (ed.) (2010), 155-179.
- Ariza Viguera, M. (1974): *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua.
- Asensi, M. (1995): *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Aub, M. (1965): “Algunos aspectos del teatro español, de 1920 a 1930”, *Revista Hispánica Moderna* (1/4): 17-28. [Documento de Internet, disponible en [http://www.jstor.org/stable/30206968?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/30206968?seq=1#page_scan_tab_contents)] [Consulta 17/12/2017].
- Auerbach, E. (1993/1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. (2.ª reimpresión).
- Auzias, J. M. (1970/1969): *El estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial. (2.ª ed.).
- Baquero Goyanes, A. (1963): “Jardiel Poncela”. En F. Pérez-Embú (dir.), *Enciclopedia de la cultura española*, III. Madrid: Editora Nacional, 760-761.
- Baquero Goyanes, M. (1988): *Qué es la novela—Qué es el cuento*. Murcia: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Barrera Velasco, P. (2014): “Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32: 175-188. [Documento de Internet, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/44633/42127>] [Consulta 26/12/2017].
- Barthes, R. (1970): “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En VV.AA. (1970), 9-43.
- Barthes, R. (2005): *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Benet, V. J. (1998): “Humor y orden narrativo en cine y teatro. Análisis comparado de *Angelina o el honor de un brigadier*”. En M.ª L. Burguera y S. Fortuño (eds.) (1998), 51-64.

- Berenguer, Á. (1982/1980): "El teatro hasta 1936". En J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.) (1982/1980), 201-251.
- Berger, M. (1979): *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1999/1986): "La risa". En H. Bergson, *Introducción a la metafísica / La risa*. México: Porrúa, 47-111. (3.<sup>a</sup> ed.).
- Besó Portalés, C. (2007): "El tema del marido dado por muerto que reaparece, en cuatro obras de teatro de la posguerra española", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* (13): s.p. [Documento de Internet, disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_D\\_maridosmuertos.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_D_maridosmuertos.htm)] [Consulta 25/04/2015].
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> C. (1993a): "El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela". En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 139-169.
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> C. (1993b): *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Borrás, T. (s.f.): "¡Señor, que es la una!". En VV. AA., *Jardiel cumple 100 años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cvc.cervantes.es/...itores/jardiel/escrito/borras.htm>] [Consulta 31/07/2015].
- Bremond, C. (1970): "La lógica de los posibles narrativos". En VV.AA. (1970), 87-109.
- Burguera, M.<sup>a</sup> L./Fortuño, S. (eds.) (1998): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Cansinos-Asséns, R. (1985): *La novela de un literato*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial.
- Castagnino, R. (1977): "*Cuento-artefacto*" y *artificios del cuento*. Buenos Aires: Nova.
- Castañón, J. (s.f.): *El "teatro irrepresentable" de Jardiel Poncela*: s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.elcastellano.org/jardiel.html>] [Consulta 20/08/2015].
- Collini, S. (ed.) (2002/1995): *Interpretación y sobreinterpretación. Conferencias y seminarios Tanner 1990*. Cambridge University Press. (1.<sup>a</sup> reimpresión).
- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J. (1981): *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: Aproximación crítica*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J. (1984): *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J. (1986): “Hacia una semiótica del mensaje escénico humorístico: el teatro de Jardiel Poncela”. En M. Á. Garrido (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (Madrid, 20 al 25 junio 1983)*. Madrid: CSIC, 735-740.
- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J. (1993): “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 79-97.
- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J. (1998): “El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela”. En M.<sup>a</sup> L. Burguera y S. Fortuño (eds.) (1998), 83-94.
- Conde Guerri, M.<sup>a</sup> J./Tristán, M. (2006/1992): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. Edición de M.<sup>a</sup> J. Conde y M. Tristán. Barcelona: Vicens-Vives, VII-XXVI. (2.<sup>a</sup> ed.).
- Conte, R. (1997): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *Amor se escribe sin hache*. Edición de Rafael Conte. Madrid: Biblioteca Nueva, 13-22.
- Courtés, J. (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Criado Miguel, I. (1991): “De *El movimiento V.P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*”, *Ínsula* (529): 7-8.
- Cuevas, C. (1993): “Discurso inaugural”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 7-11.
- Cuevas, C. (dir.)/Baena, E. (coord.) (1993): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1992*. Barcelona: Anthropos.
- Culler, J. (2002/1995): “En defensa de la sobreinterpretación”. En S. Collini (ed.) (2002/1995), 127-142.
- Díaz de Castro, F. (1999/1973): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *Angelina o el honor de un brigadier. Un marido de ida y vuelta*. Edición de Francisco Díaz de Castro. Madrid: Espasa-Calpe, 9-58. (10.<sup>a</sup> edición).
- Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (coord.) (1982/1980): *Historia de la literatura española. Siglo XX*. Tomo IV. Madrid: Taurus. (1.<sup>a</sup> reimpresión).
- Diez Puertas, E. (2003): *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

- Doménech, R. (1982/1980): "El teatro desde 1936". En J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.) (1982/1980), 391-451.
- Domínguez Leiva, A. (2001): "En el centenario de Jardiel Poncela", *Cuadernos Hispanoamericanos* (609): 105-116. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--181/>] [Consulta 26/12/2017].
- Domingo, J. (1973): *La novela española del siglo XX. I.- De la Generación del 98 a la Guerra Civil*. Barcelona: Labor.
- Domingo, J. (1982/1980): "La prosa narrativa hasta 1936". En J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.) (1982/1980), 71-121.
- Eco, U. (1991/1977): *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen. (5.<sup>a</sup> ed.).
- Eco, U. (1992a): *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Eco, U. (1992b): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1994): *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen. (5.<sup>a</sup> ed.).
- Eco, U. (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. (5.<sup>a</sup> ed.).
- Eco, U. (2002a/1995): "Interpretación e historia". En S. Collini (ed.) (2002/1995), 33-55.
- Eco, U. (2002b/1995): "La sobreinterpretación de textos". En S. Collini (ed.) (2002/1995), 56-79.
- Eco, U. (2002c/1995): "Entre el autor y el texto". En S. Collini (ed.) (2002/1995), 80-103.
- Eco, U. (2002d): *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR.
- Eco, U. (2012): "Las lágrimas del corsario negro". En U. Eco, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: DeBols!llo, 15-29.
- Eichembaum, B. (1978/1970): "La teoría del "método formal". En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI Editores S.A., 21-54. (3.<sup>a</sup> ed.). [Documento de Internet, disponible en <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Todorov-Tzvetan-Ed.-Teor%C3%ADa-de-la-literatura-de-los-formalistas-rusos.pdf>] [Consulta 26/12/2017].

-Escudero, C. (1981): *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia: Universidad de Murcia.

-Escudero, C. (1982-1983): “Sobre las novelas de Enrique Jardiel Poncela”, *Anales de la Universidad de Murcia* XLI (1-2): 163-210. [Documento de Internet, disponible en <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/12827/1/Sobre%20las%20novelas%20de%20Enrique%20Jardiel%20Poncela.pdf>] [Consulta 26/12/2017].

-Fernández Hernández, R. (1995): “El teatro español de vanguardia en Canarias (1924-1936)”, *Anuario de Estudios Atlánticos* (41): 519-532. [Documento de Internet, disponible en <http://www.mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/aea/id/1624/rec/76>] [Consulta 26/12/2017].

-Fernández-Hoya, G. (2004): “De la imagen a la palabra. Un nuevo género cinematográfico: los “Celuloides rancios” de Enrique Jardiel Poncela”, *Binaria. Revista de comunicación, cultura y tecnología*: 1-10. [Documento de Internet, disponible en <http://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2888/Gema%20Fernandez.pdf?sequence=1>] [Consulta 28/01/2016].

-Fernández Pérez, J. L. (2010): “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano”. En D. Roas (ed.) (2010), 121-153.

-Fernández, J. R. (2001): “Jardiel, la otra generación del 27. El hombre que hacía soñar al público”, *ABC* [13 oct.]: 9. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/009.html>] [Consulta 28/11/2017].

-Flórez, R. (1969): *Jardiel Poncela*. Madrid: E.P.E.S.A.

-Flórez, R. (1993): *Mío Jardiel*. Madrid: Alfoquequerías, Colección Biblioteca Mirífica del Autor, 1.

-Fortuño Llorens, S. (1998): “La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)”. En M.<sup>a</sup> L. Burguera y S. Fortuño (eds.) (1998), 95-120.

-Fraile, M. (1971): “Panorama del cuento contemporáneo en España”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (17): 169-185. [Documento de Internet, disponible en [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1971\\_num\\_17\\_1\\_1830](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1830)] [Consulta 26/12/2017].

-François, C. (2007): “Los cuentos de Enrique Jardiel Poncela. Una forma literaria al servicio de la renovación del humor”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* (18): s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/francois.html>] [Consulta 30/12/2015].

- François, C. (2008a): “Enrique Jardiel Poncela y las vanguardias artísticas. El papel de la pintura en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930)”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* (19): s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/francois.html>] [Consulta: 26/09/2017].
- François, C. (2008b): “De *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* a *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel Poncela”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (38): s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ejardiel.html>] [Consulta 29/12/2015].
- François, C. (2014): “Análisis de los títulos de la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela en su dimensión ética y estética”, *Rilce: Revista de filología hispánica* 30 (1): 154-176. [Documento de Internet, disponible en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36999/1/201406%20RILCE%2030.1%20%282014%29%20-8.pdf>] [Consulta 10/01/2018].
- François, C. (2016): *Personaje femenino e intertextualidad paródica en la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Visor Libros.
- Freud, S. (1996/1969): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial. (10.<sup>a</sup> reimpresión).
- Fuster del Alcázar, E. (2007): *Teatro y literatura*. Madrid: Legados Ediciones.
- Galindo Alonso, M.<sup>a</sup> A. (1996): *La Novela de una Hora*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología [CD-ROM].
- Gallud Jardiel, E. (2001a): *Enrique Jardiel Poncela. La ajetreada vida de un maestro del humor*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gallud Jardiel, E. (2001b): “Jardiel, la otra generación del 27. Jardiel imprescindible”, *ABC* [13 oct.]: 6. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/006.html>] [Consulta 27/11/2017].
- Gallud Jardiel, E. (2011): *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*. Madrid: Fundamentos.
- Gallud Jardiel, E. (2015): “Prólogo”. En Enrique Jardiel, *El amor solo dura 2.000 metros*. Edición de Enrique Gallud. Sevilla: Renacimiento, 9-14.
- Gallud Jardiel, E. (2016): “Un Jardiel serio y romántico”. En Enrique Jardiel, *El plano astral y otras novelas cortas*. Edición de Enrique Gallud. Sevilla-Madrid: Ediciones Ulises-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 7-21.
- Gallud Jardiel, E. (2017a): “Cuentos polvorientos olvidados en un cajón”. En Enrique Jardiel (2017), 9-10.



- Gallud Jardiel, E. (2017b): *La narrativa de Jardiel Poncela*. Málaga: Ediciones Azimut.
- Gallud Jardiel, E. (s.f.a): “Jardiel Poncela: el gran innovador”. En VV.AA., *Jardiel cumple cien años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en [http:// www.cvc.cervantes.es/...itores/jardiel/escrito/gallud.htm](http://www.cvc.cervantes.es/...itores/jardiel/escrito/gallud.htm)] [Consulta 31/07/2015].
- Gallud Jardiel, E. (s.f.b): *Jardiel Poncela: discípulo y maestro*: s.p. [Documento de Internet, disponible en [http://www.parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/06\\_Poncela.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/06_Poncela.pdf)] [Consulta 21/08/2015].
- García-Abad, M.<sup>a</sup> T. (2001): “El cine y la risa en el teatro de Jardiel Poncela”, *Rilce: Revista de filología hispánica* 17 (2): 169-177. [Documento de Internet, disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5157/1/Garc%C3%ADa-Abad,%20M..pdf>] [Consulta 26/12/2017].
- García-Abad, M.<sup>a</sup> T. (2005): *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos.
- García Berrio, A./ Hernández Fernández, T. (2004): *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García De Nora, E. (1979/1962): *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Volumen II. Madrid: Gredos. (2.<sup>a</sup> reimpresión).
- García Garzón, J. I. (2001): “Jardiel, la otra generación del 27. La educación de los espectadores”, *ABC* [13 oct.]: 13. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/013.html>] [Consulta 27/11/2017].
- García Ruiz, V. (1995): “El joven Jardiel en su contexto: los compañeros y la crítica”, *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo* 21 (1): 32-37. [Documento de Internet, disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20072/4/El%20joven%20Jardiel%20en%20su%20contexto.pdf>] [Consulta 26/12/2017].
- García Ruiz, V. (2007): “El teatro nacional y el teatro de agitación social: dos enemigos frente a frente”, *Anales de la literatura española contemporánea* 32 (2): 147-160. [Documento de Internet, disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20059/4/El%20Teatro%20Nacional%20y%20el%20Teatro%20de%20Agitacion.pdf>] [Consulta 26/12/2017].
- García Ruiz, V. (2008): “Comedia y comedia de humor en la posguerra española: dos humoristas y dos comediógrafos”, *Revista Iberoamericana* 19 (2): 241-278. [Documento de Internet, disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/27453/1/Come>

dia%20y%20comedia%20de%20humor%20en%20la%20posw%20espa%C3%B1ola,%20%20humoristas%20y%20%20comedi%C3%B3grafos%20copia.pdf] [Consulta 26/12/2017].

-García Ruiz, V. (2014): *La comedia de posguerra en España*. Pamplona: Eunsu.

-Garrido, A. (1993): “Consideraciones teóricas sobre *La tournée de Dios*”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 271-285.

-Garrido Moraga, A. (2001): “Jardiel, la otra generación del 27. La crueldad en la base”, *ABC* [13 oct.]: 14. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/014.html>] [Consulta 30/11/2017].

-Genette, G. (1970): “Fronteras del relato”. En VV.AA. (1970), 193-208.

-Gil González, A. J. (2012): “Figuras del autor en la literatura española contemporánea”. *Collection L'intime* [en línea], Volume n.º 2 / *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine*: s.p. [Documento de Internet, disponible en <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document.php?id=275>] [Consulta 30/12/2015].

-Gómez Yebra, A. (1990): “Introducción biográfica y crítica”. En Enrique Jardiel, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*. Edición de A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia, 7-67.

-Gómez Yebra, A. (s.f.): “Jardiel y la política”. En VV.AA., *Jardiel cumple 100 años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jardiel/escrito/yebra.htm>] [Consulta 27/07/2015].

-González-Grano de Oro, E. (2004): *La Otra Generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*. Madrid: Ediciones Polifemo.

-Goodman, P. (1971): *La estructura de la obra literaria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

-Gracia, J. / Ródenas, D. (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.

-Greco, B. (2013): “De la novela a la escena: las fuentes autorreferenciales de Enrique Jardiel Poncela”. En M. Soler y M.<sup>a</sup> T. Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: ARACNE editrice S.r.l., 113-122. [Documento de Internet, disponible en [http://www.academia.edu/6674043/De\\_la\\_novela\\_a\\_la\\_escena\\_las\\_fuentes\\_autorreferenciales\\_de\\_Enrique\\_Jardiel\\_Poncela](http://www.academia.edu/6674043/De_la_novela_a_la_escena_las_fuentes_autorreferenciales_de_Enrique_Jardiel_Poncela)] [Consulta 26/12/2017].

-Greco, B. (2014a): “Parodia e intertextualidad en la trilogía amorosa de Enrique Jardiel Poncela”, *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne* 1 (1): 229-

237. [Documento de Internet, disponible en <http://studylib.es/doc/6181869/parodia-e-intertextualidad-en-la-trilog%C3%ADa-amorosa-de-enri...>] [Consulta 26/12/2017].

-Greco, B. (2014b): “*La tournée de Dios* de Enrique Jardiel Poncela: la divinidad al servicio del humor”. En B. Greco y L. Pache (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 75-82. [Documento de Internet, disponible en [http://www.academia.edu/7009044/\\_La\\_tourn%C3%A9e\\_de\\_Dios\\_de\\_Enrique\\_Jardiel\\_Poncela\\_la\\_divinidad\\_al\\_servicio\\_del\\_humor](http://www.academia.edu/7009044/_La_tourn%C3%A9e_de_Dios_de_Enrique_Jardiel_Poncela_la_divinidad_al_servicio_del_humor)] [Consulta 26/12/2017].

-Greimas, A. J./ Courtés, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

-Grice, P. (1991): “Lógica y conversación”. En L. Ml. Valdés (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Madrid: Tecnos, Universidad de Murcia, 511-530. [Documento de Internet, disponible en [https://books.google.es/books?id=aWKP4Fm0y54C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=aWKP4Fm0y54C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)] [Consulta 26/12/2017].

-Gubern, R. (1977): *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Barcelona: Lumen.

-Haro Tecglen, E. (1984): “Entre la locura y el desmadre”, *El País* [3 feb.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1984/02/03/cultura/444610801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/02/03/cultura/444610801_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

-Haro Tecglen, E. (1985): “El espectro de Jardiel”, *El País* [12 may.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1985/05/12/cultura/484696809\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/05/12/cultura/484696809_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

-Haro Tecglen, E. (1991): “Una gran reminiscencia”, *El País* [31 oct.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1991/10/31/cultura/688863608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/10/31/cultura/688863608_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

-Haro Tecglen, E. (1992): “Los caminos del astracán”, *El País* [5 mar.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1992/03/05/cultura/699750010\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/03/05/cultura/699750010_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

-Haro Tecglen, E. (1998a): “Prólogo”. En Enrique Jardiel, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Edición de E. Haro. Madrid: Biblioteca Nueva, 11-19.

-Haro Tecglen, E. (1998b): “Un arte perdido”, *El País* [29 jun.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1998/06/29/cultura/899071206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/06/29/cultura/899071206_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

- Haro Tecglen, E. (2001a): “Enigmas policiacos”, *El País* [22 feb.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/2001/02/22/espectaculos/982796406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/02/22/espectaculos/982796406_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].
- Haro Tecglen, E. (2001b): “Un homenaje”, *El País* [13 jun.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/2001/06/13/espectaculos/992383207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/06/13/espectaculos/992383207_850215.html)] [Consulta 28/11/2017].
- Haro Tecglen, E. (2001c): “Primer Jardiel”, *El País* [24 oct.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/2001/10/24/espectaculos/1003874404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/10/24/espectaculos/1003874404_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].
- Holt, M. P. (2001): “Jardiel Poncela’s Dark Hollywood Comedy. Anticipating Postmodernism”, *Anales de la literatura contemporánea. Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos* 26 (1): 199-211. [Documento de Internet, disponible en [http://www.jstor.org/stable/27742040?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/27742040?seq=1#page_scan_tab_contents)] [Consulta 26/12/2017].
- Huerta Calvo, J./ Peral Vega, E./ Urzáiz Tortajada, H. (2005): *Teatro español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jardiel Poncela, Enrique (1943): *Exceso de equipaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Enrique (1973): *Obras selectas*. Barcelona: AHR. (2.<sup>a</sup> ed.).
- Jardiel Poncela, Enrique (1998): *Exceso de equipaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Enrique (2001a): *Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Enrique (2001b): *El libro del convaleciente. Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*. Madrid: Biblioteca Nueva. (7.<sup>a</sup> ed.).
- Jardiel Poncela, Enrique (2006): “Agua, aceite y gasolina” y otras dos mezclas explosivas. Madrid: Biblioteca Nueva. (2.<sup>a</sup> ed.).
- Jardiel Poncela, Enrique (2017): *El hombre que iba a casa del dentista y otros cuentos inéditos*. Edición de Enrique Gallud. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Enrique (s.f.a): *13 historias contadas por un mudo. Revista Literaria “Novelas y cuentos”*. Madrid: Diana, Artes Gráficas.
- Jardiel Poncela, Enrique (s.f.b): *El naufragio del “Mistinguette”*. Revista Literaria “Novelas y cuentos”. Madrid: Diana, Artes Gráficas.

- Jardiel Poncela, Evangelina (1999): *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Evangelina (s.f.): “Algo sobre Jardiel Poncela a través de su teatro y sus novelas”. En VV. AA., *Jardiel cumple 100 años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jardiel/escrito/jardiel.htm>] [Consulta 09/07/2015].
- Joella, E. (2010): “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”. En D. Roas (ed.) (2010), 57-76.
- Krysinski, W. (1997): *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Kunz, M. (2011): “Las novelas humorísticas de Jardiel Poncela”. En G. Colón y S. Fortuño (eds.), *Humor i literatura. Ridentem dicere verum*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I /Fundació Germà Colón Domènech, 161-179. [Documento de Internet, disponible en [http://www.academia.edu/5882665/Las\\_novelas\\_humor\\_%C3%ADsticas\\_de\\_Jardiel\\_Poncela](http://www.academia.edu/5882665/Las_novelas_humor_%C3%ADsticas_de_Jardiel_Poncela)] [Consulta 26/12/2017].
- Lacosta F. (1964): “El Humorismo de Enrique Jardiel Poncela”, *Hispania* 47 (3): 501-506. [Documento de Internet, disponible en [http://www.jstor.org/stable/336169?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/336169?seq=1#page_scan_tab_contents)] [Consulta 26/12/2017].
- Lapesa, R. (1986): *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra. (16.<sup>a</sup> ed.).
- Lázaro Carreter, F. (2003): “Contestación al discurso” [“La otra generación del 27”, de J. López Rubio]. En J. M.<sup>a</sup> Torrijos (ed.) (2003), 91-102.
- Llera, J. A. (2004): “La investigación en torno al humor verbal”, *Revista de literatura* 66 (132): 527-535. [Documento de Internet, disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/132/143>] [Consulta 27/12/2017].
- Llera, J. A. (2007a): “Introducción”. En VV. AA., *Miguel Mihura. Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*. Edición de J. A. Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 9-63.
- Llera, J. A. (2007b): “*Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* de Mihura y Tono (La paradoja del “humor nuevo”)”. En J. L. García (dir.), *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 313-337.
- Llovet, E. (1978): “La risa que no degrada”, *El País* [5 dic.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1978/12/05/cultura/281660410\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/12/05/cultura/281660410_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

- London, J. (1989): "Miguel Mihura's Place in the Theater of the Absurd: Possible Reasons for and Objections to a Generic Approach", *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1/3): 79-95. [Documento de Internet, disponible en [http://www.jstor.org/stable/27741877?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/27741877?seq=1#page_scan_tab_contents)] [Consulta 27/12/2017].
- López Rubio, J. (2001): "Jardiel, la otra generación del 27. El optimista pesimista", *ABC* [13 oct.]: 11. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/011.html>] [Consulta 27/11/2017].
- López Rubio, J. (2003): "La otra generación del 27". En J. M.<sup>a</sup> Torrijos (ed.) (2003), 41-87.
- Lotman, I. M. (1996): "Acerca de la semiosfera". En D. Navarro (ed.), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 21-42.
- Lukács, G. (1989/1966): "Reflexiones sobre una estética del cine". En P. Ludz (ed.), *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 71-76. (4.<sup>a</sup> ed.).
- Mainer, J. C. (1999): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra. (5.<sup>a</sup> ed.).
- Mañas, M.<sup>a</sup> del Mar (1997): "El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (15): 229-249. [Documento de Internet, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9797110229A/12854>] [Consulta 27/12/2017].
- Mañas, M.<sup>a</sup> del Mar (2004): "Eloísa bajo distintos almendros en su paso del teatro al cine", *Enlaces: revista del CES Felipe II* (1): 1-12. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2004/Articulo4.pdf>] [Consulta 30/07/2015].
- Marías, J. (2002): "Un viaje de Jardiel". En G. Pérez y M. Recatero (dirs.), *Centenario de Jardiel. 1901-2001. Ciclo de conferencias*. Madrid: Teatro Español, 99-105.
- Marquerie, A. (2006a): "Crítica de la comedia *El pañuelo de la Dama errante*, original de Enrique Jardiel Poncela". En Enrique Jardiel (2006), 113-115.
- Marquerie, A. (2006b): "Crítica de la comedia *Tú y yo somos tres*, original de Enrique Jardiel Poncela". En Enrique Jardiel (2006), 10-15.
- Martín Casamitjana, R. M.<sup>a</sup> (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- Martín García, J. (2003): "*Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943). Análisis de una adaptación", *Espéculo. Revista de estudios literarios* (23): s.p. [Documento de

Internet, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/jardiel.html> [Consulta 27/07/2015].

-Martín, A. (2007): “El género policiaco: esencia y personajes”. En A. Martín y J. Sánchez (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, 21-34.

-Martín, I. (2008): “Delirante Poncela”, *La Ratonera: Revista asturiana de teatro* (23): 46-47.

-Martín, M. (1997): *El hombre que mató a Jardiel Poncela*. Barcelona: Planeta.

-Martín, M. (2013): *Dos géneros en una sola obra*: s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.porlacalledealcala.blogspot.com.es/2013/05/enrique-jardiel-poncela-los-habitantes.html>] [Consulta 10/07/2015].

-Martínez Arnaldos, M. (2012): “La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)”, *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos* (23): s.p. [Documento de Internet, disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-17-la\\_novela\\_policiaca\\_de\\_humor\\_espanola.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-17-la_novela_policiaca_de_humor_espanola.htm)] [Consulta 27/01/2016].

-Martínez Cachero, J. M.<sup>a</sup> (1986): “Talía en la Guerra Civil: sobre el teatro de la zona nacional”, *Studium Ovetense: Revista del Centro Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo* 14: 83-99.

-McKay, D. R. (1974): *Enrique Jardiel Poncela*. New York: Twayne Publishers, Inc.

-Merino, J. M.<sup>a</sup> (2010): “De relatos mínimos”. En D. Roas (ed.) (2010), 231-237.

-Monleón, J. (1966): “Alfonso Paso y su tragicomedia”. En J. Rof (ed.), *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 247-268.

-Monte, A. del (1962): *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus Ediciones.

-Montero Padilla, J. (1993): “Humor, pasión y drama en la vida de Enrique Jardiel Poncela”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 119-138.

-Montero Padilla, J. (2001a): “Jardiel, la otra generación del 27. Literatura y vida”, *ABC* [13 oct.]: 10. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/010.html>] [Consulta 29/11/2017].

-Montero Padilla, J. (2001b): *Enrique Jardiel Poncela (vísperas de centenario)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

-Moreiro Prieto, J. (2007): “María de la Hoz: Tono y Mihura en las trincheras”, *Anales de Literatura Española* (19): 161-172. [Documento de Internet, disponible en

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7219/1/ALE\\_19\\_09.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7219/1/ALE_19_09.pdf) [Consulta 27/12/2017].

-Muñoz Cáliz, B. (2001): “Jardiel, prohibido por la censura franquista”, *ADE-teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España* (86): 94-98. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jardiel-prohibido-por-la-censura-franquista/>] [Consulta 30/11/2017].

-Noguerol, F. (2010): “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. En D. Roas (ed.) (2010), 77-100.

-Olarte Stampa, L. (1993): “9 historias contadas por un mudo: Estructura y sentido”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 287-299.

-Oliva Olivares, C. (1992): “El teatro español después de la guerra”. En: J. R. Valles (coord.), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos: Actas del coloquio celebrado en Almería* (noviembre de 1990). Instituto de Estudios Almerienses, 31-42.

-Oliva Olivares, C. (1993) : "El lenguaje escénico de Jardiel Poncela". En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 195-223.

-Olmos, V. (2015) : *¡Haz reír, haz reír! Vida y obra de Enrique Jardiel Poncela*. Sevilla: Renacimiento.

-Paco, M. de (2007-2008): “El veintisiete y la crítica teatral: Juan Chabás”, *Estudios románicos* 16-17: 791-798. [Documento de Internet, disponible en <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/95241/91561>] [Consulta 27/12/2017].

-Peña González, J. (2007): *El único estadista. Una visión satírico-burlesca de don Manuel Azaña*. Madrid: Fundamentos.

-Pérez, R. (1993): “Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 33-64.

-Pérez, R. (1997): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Edición de Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 13-62. (2.<sup>a</sup> ed.).

-Pérez, R. (1999): “Introducción”. En Enrique Jardiel, *Amor se escribe sin hache*. Edición de Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 13-65. (4.<sup>a</sup> ed.).

-Pérez, R. (2001): “Jardiel Poncela: cien años”, *Revista de libros*, Caja Madrid Fundación (59): 31-33.



- Pérez-Rasilla, E. (2001): “El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir”, *ADE-teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España* (86): 70-85.
- Poe, E. A. (s.f.): *Hawthorne*: s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://forumculturalonline.blogspot.com.es/2010/10/hawthorne-edgar-allan-poe.html>] [Consulta 27/09/2017].
- Pozuelo Yvancos, J. M.<sup>a</sup> (1988): *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pozuelo Yvancos, J. M.<sup>a</sup> (1994): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. (4.<sup>a</sup> ed.).
- Prendes Guardiola, M. (1999): “Enrique Jardiel Poncela: Cine, Modernidad e Innovación”. En J. L. Caramés, C. Escobedo y J. L. Bueno (eds.), *El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico*, Volumen II. Universidad de Oviedo, 281-295.
- Pueo, J. C. (2016): *Como un motor de avión. Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Verbum.
- Pujante Segura, C. M. (2010): “Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: A propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)”, *Castilla. Estudios de Literatura* (1): 38-59. [Documento de Internet, disponible en <http://157.88.26.18/castilla/index.php/castilla/article/view/35/29>] [Consulta 27/12/2017].
- Riambau, E. / Torreiro, C. (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra.
- Richardson, R. (1968): “Algunos datos sobre dramaturgos españoles contemporáneos”, *Revista Hispánica Moderna, Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)* 1 (1/2): 412-423. [Documento de Internet, disponible en [http://www.jstor.org/stable/30207056?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/30207056?seq=1#page_scan_tab_contents)] [Consulta 27/12/2017].
- Riffaterre, M. (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- Ríos Carratalá, J. A. (2003): *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (2005a): “Edgar Neville y la comedia de la felicidad”, *Revista de Literatura* 67 (133): 77-94. [Documento de Internet, disponible en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/21572/1/Rios\\_Carratala\\_Edgar\\_Neville.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/21572/1/Rios_Carratala_Edgar_Neville.pdf)] [Consulta 27/12/2017].
- Ríos Carratalá, J. A. (2005b): “La guerra de los humoristas”, *Quimera* (257): 18-22.
- Ríos Carratalá, J. A. (s.f.): *Los dramaturgos en “El infierno del cine”*: s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-dramaturgos->

- en-el-infierno-del-cine-0/html/006116fe-82b2-11df-acc7-002185ce6064\_2.html]  
[Consulta 28/11/2017].
- Roas, D. (2010): “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”. En D. Roas (ed.) (2010), 9-42.
- Roas, D. (ed.) (2010): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros.
- Ródenas de Moya, D. (2010): “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. En D. Roas (ed.) (2010), 181-208.
- Rodríguez De la Flor, J. L. (1990): “Introducción”. En VV.AA., *El Negociado de Incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. Edición de Rodríguez De la Flor. Madrid: Ediciones de la Torre, 11-43.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Rodríguez Richart, J. (1992): “El humor en el teatro español de la posguerra”. En Harm den Boer y F. Sierra (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. Número 10. El humor en España*. Amsterdam: Rodopi B. V., 227-250.
- Rojo, V. (2010): “El minicuento, ese (des)generado”. En D. Roas (ed.) (2010), 241-253.
- Rorty, R. (2002/1995): “El progreso del pragmatista”. En S. Collini (ed.) (2002/1995), 104-126.
- Ruiz Ramón, F. (1986): *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra. (7.<sup>a</sup> ed.).
- Ruiz Ramón, F. (1993): “Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 15-32.
- Samaniego, F. (1984): “El Centro Dramático Nacional recupera el “humor inverosímil” de Jardiel Poncela”, *El País* [3 feb.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1984/02/03/cultura/444610807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/02/03/cultura/444610807_850215.html)] [Consulta 28/11/2017].
- Sánchez García, R. (2001): “Enrique Jardiel Poncela y el editor José Ruiz-Castillo”, *Pliegos de bibliofilia* (15): 3-18. [Documento de Internet, disponible en <http://eprints.ucm.es/16995/>] [Consulta 30/11/2017].
- Sánchez García, R. (2002): “José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945)”, *Castilla. Estudios de literatura* (27): 123-140. [Documento de Internet, disponible en <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/13714/1/Castilla-2002-27-JoseRuizCastilloEditorDeLaEdadDePlata.pdf>] [Consulta 27/12/2017].

- Sánchez Vidal, A. (1984): “La literatura entre pureza y revolución. El teatro”. En F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. Volumen VII. Barcelona: Crítica, 713-727.
- Sánchez Zapatero, J./Martín Escribà, À. (2010): “Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 28: 289-305.
- Seaver, P. W. (1985): *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela, 1927-1936*. Michigan: University Microfilms International.
- Serra, E. (1978): *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid: Cupsa.
- Sirera, J. L. (1995): “Alfonso Paso: esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta”. En W. Floeck y A. de Toro (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 97-124.
- Sotomayor, M.<sup>a</sup> V. (1998): *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Spang, K. (1984): *Fundamentos de Retórica*. Pamplona: Eunsa.
- Suárez-Inclán, J. (2008): “Estrategias léxico-gramaticales de los censores en la manipulación de dos comedias de Jardiel Poncela”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 22 (22): 149-165. [Documento de Internet, disponible en <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1232&context=teatro>] [Consulta 27/12/2017].
- Suz Ruiz, M.<sup>a</sup> A. (2005): “El discurso humorístico de Antonio Robles Soler”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 23: 195-201.
- Taha, I. (2010): “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador”. En D. Roas (ed.) (2010), 255-272.
- Todorov, T. (1972): “Lenguaje y literatura”. En R. Macksey y E. Donato (eds.), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Barcelona: Barral Editores, 143-151.
- Todorov, T. (1975): *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Todorov, T. (2005): “El lenguaje poético (los Formalistas rusos)”. En T. Todorov, *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós Surcos, 19-38.
- Tomachevski, B. (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal /Universitaria.
- Torrente Ballester, G. (1961): *Panorama de la literatura española contemporánea I*. Madrid: Guadarrama. (2.<sup>a</sup> ed.).

- Torres Cacharrón, M. (2014): “El nuevo humor se pasea por Hollywood: influencia del cine mudo en el teatro de Tono”, *Cuadernos de Aleph* (6): 137-168.
- Torres Nebrera, G. (1993): “Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos”. En C. Cuevas (dir.) y E. Baena (coord.) (1993), 227-257.
- Torres Nebrera, G. (2009): *El posible/imposible teatro del 27*. Sevilla: Renacimiento, Colección Iluminaciones, n.º 55.
- Torrijos, J. M.<sup>a</sup> (2003): “López Rubio: el remedio en la memoria”. En J. M.<sup>a</sup> Torrijos (ed.) (2003), 17-38.
- Torrijos, J. M.<sup>a</sup> (ed.) (2003): *José López Rubio. La otra generación del 27. Discurso y cartas*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. [Documento de Internet, disponible en <http://teatro.es/publicaciones/jose-lopez-rubio.-la-otra-generacion-del-27.-discurso-y-cartas/pdf>] [Consulta 27/12/2017].
- Trabado Cabado, J. M. (2010): “El microrrelato como género fronterizo”. En D. Roas (ed.) (2010), 273-298.
- Umbral, F. (1977): “Ramón, Jardiel, Mihura”, *El País* [29 oct.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/1977/10/29/cultura/246927602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/29/cultura/246927602_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].
- Urrero Peña, G. (s.f.): “El cine de Jardiel Poncela: memoria y balance”. En VV. AA., *Jardiel cumple 100 años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jardiel/escrito/urrero.htm>] [Consulta 11/07/2016].
- Valbuena de la Fuente, F. (2002): “Humor verbal y humor de situación”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* (7): 381-406. [Documento de Internet, disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/935/93500721.pdf>] [Consulta 27/12/2017].
- Valbuena de la Fuente, F. (2007): “La comunicación del humor”. En VV. AA., *Morfología del humor II. Fabricantes*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 151-198. [Documento de Internet, disponible en <https://es.scribd.com/doc/16482791/Morfologia-Del-Humor-II>] [Consulta 27/12/2017].
- Valbuena Prat, Á. (1956): *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.
- Vallejo, J. (2006): “Jardiel, con lo justo”, *El País* [9 jul.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/2006/07/09/cultura/1152396013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/07/09/cultura/1152396013_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].

- Valls, F. /Roas, D. (2000): “Jardiel Poncela o “la risa frente a la verdad”. En Enrique Jardiel, *Máximas mínimas y otros aforismos*. Edición de F. Valls y D. Roas. Barcelona: EDHASA, 11-38.
- Valls, F./ Roas, D. (2001): *Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Ediciones Eneida.
- Vázquez Astorga, M. (2002): “El diario madrileño *ABC* y los humoristas españoles. El concurso “Del ingenio español” de 1928”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (17): 419-445. [Documento de Internet, disponible en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/9.pdf>] [Consulta 27/12/2017].
- Vilas, S. (1968): *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Villena, M. Á. (2001): “Belbel escenifica el humor absurdo y transgresor de Jardiel Poncela”, *El País* [27 jun.]: s.p. [Documento de Internet, disponible en [https://elpais.com/diario/2001/06/27/espectaculos/993592802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/06/27/espectaculos/993592802_850215.html)] [Consulta 26/11/2017].
- Villora Gallardo, P. M. (2001): “Jardiel, la otra generación del 27. Cuatro directores para un mismo autor”, *ABC* [13 oct.]: 3-5. [Documento de Internet, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/13/003.html>] [Consulta 26/11/2017].
- VV.AA. (1970): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. [Documento de Internet, disponible en [https://monoskop.org/images/2/26/Barthes\\_Roland\\_Todorov\\_Tzvetan\\_El\\_analisis\\_estructural\\_del\\_relato\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf)] [Consulta 26/12/2017].
- Weinrich, H. (1987): “Al principio era la narración”. En M. Á. Garrido (dir.), *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 99-114.
- Yllera Fernández, A. (1981): “Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera”. (La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo*, *Guzmán*, *Robinson*, *Moll Flanders*, *Marianne* y *Manon*)”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (4): 163-192.
- Yus Ramos, F. (2003): *Cooperación y relevancia. Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. Universidad de Alicante. [Documento de Internet, disponible en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4315/1/Yus\\_Ramos\\_Cooperaci%C3%B3n.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4315/1/Yus_Ramos_Cooperaci%C3%B3n.pdf)] [Consulta 27/12/2017].
- Zamora Vicente, A. (s.f.): “Jardiel Poncela en mi recuerdo”. En VV. AA., *Jardiel cumple 100 años. Jardiel se escribe con...* Centro Virtual Cervantes, s.p. [Documento de Internet, disponible en <http://www.cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jardiel/escrito/zamora.htm>] [Consulta 28/12/2015].

# ÍNDICE

ACTO I:	
PLANTEAMIENTO.....	2
Objetivos.....	3
ACTO I: Escena I. Enrique Jardiel Poncela: una figura a la sombra pero no de un almendro.....	4
Introducción.....	5
1. <u>Recuperación de su obra en general</u> .....	6
1.1. <i>La crítica hostil</i> .....	7
1.1.1. <i>Escasa originalidad</i> .....	7
1.1.2. <i>Desenlace</i> .....	9
1.1.3. <i>Repetición de motivos</i> .....	27
1.1.4. <i>Número elevado de personajes</i> .....	28
1.1.5. <i>Contenidos</i> .....	28
1.2. <i>La originalidad</i> .....	36
1.2.1. <i>Aportaciones a la escenografía de su época</i> .....	39
1.2.2. <i>Rasgos innovadores que anuncian la dramaturgia posterior</i> .....	50
1.3. <i>Formación</i> .....	60
1.4. <i>La apuesta por el riesgo</i> .....	65
2. <u>Reivindicación de la novela larga, corta, del cuento y del microrrelato</u> .....	67
2.1. <i>La novela larga</i> .....	67
2.2. <i>La novela corta, el cuento y el microrrelato</i> .....	76
ACTO I: Escena II. Cuéntame un cuento. Novela corta, Cuento y Microrrelato.....	79
Objetivos.....	80
1. <u>La propuesta de Mariano Baquero</u> .....	81
2. <u>El microrrelato. Propuesta</u> .....	82
3. <u>Razones del estudio de la novela corta, del cuento y del microrrelato en Jardiel Poncela</u> .....	89
ACTO I: Escena III. El corpus.....	90
Objetivos.....	91
1. <u>Criterios formales en que se basa el relato</u> .....	91
2. <u>El corpus</u> .....	95
2.1. <i>Consideraciones preliminares</i> .....	95
2.2. <i>Obras misceláneas</i> .....	96
2.2.1. <i>Exceso de equipaje</i> .....	97
2.2.2. <i>El libro del convaleciente</i> .....	112
2.2.3. <i>Pirulís de la Habana (Lecturas para analfabetos)</i> .....	119
2.3. <i>Otros relatos breves</i> .....	122
2.4. <i>Títulos de relatos breves incluidos en el corpus</i> .....	124
ACTO I: Escena IV. Umberto Eco a escena.....	130
Objetivo.....	131
1. <u>Aplicaciones de la teoría de Umberto Eco en la presente tesis</u> .....	131

ACTO II: NUDO. Retrato de un Autor modelo.....	154
Objetivos.....	155
ACTO II: Escena I. Instrucciones de lectura y mecanismos que garantizan su cumplimiento.....	
1. <i>El contexto</i> .....	157
2. <i>El emisor</i> .....	169
3. <i>El canal</i> .....	171
3.1 <i>Estrategias empleadas para renovar la percepción</i> .....	172
3.1.1. <i>Relato de imágenes a través de la palabra</i> .....	172
3.1.2. <i>Descodificación del relato como retransmisión radiofónica</i> .....	207
3.2 . <i>Procedimientos para mantener el interés que cualquier texto ha de suscitar</i> .....	209
3.2.1. <i>La aparición de otro foco de atención e interés</i> .....	209
3.2.2. <i>Invitación a elaborar una hipótesis interpretativa</i> .....	211
3.2.3. <i>Captar la atención del lector</i> .....	226
3.2.4. <i>Presentar una historia como si fuera real</i> .....	228
3.3. <i>Estrategias encaminadas a cumplir las expectativas de cualquier lector desconocedor de la obra de Jardiel</i> .....	230
4. <i>El receptor</i> .....	241
4.1. <i>El Lector modelo: perfil</i> .....	241
4.2. <i>Procedimientos para provocar reacciones involuntarias</i> .....	243
4.2.1. <i>Creación de suspense</i> .....	243
4.2.2. <i>Creación del nerviosismo</i> .....	259
4.2.3. <i>Provocar una determinada reacción</i> .....	259
4.2.4. <i>Crear la ilusión del paso del tiempo y del espacio</i> .....	260
4.3. <i>Estrategias que requieren del lector la voluntad de leer y de ir más allá de lo que literalmente dice el texto</i> .....	261
4.3.1. <i>Hacer factible un camino interpretativo paralelo</i> .....	261
5. <i>El código</i> .....	273
5.1. <i>El motivo disonante e inesperado</i> .....	274
5.1.1. <i>Las definiciones originales y de nueva factura</i> .....	274
5.1.2. <i>La invención de palabras</i> .....	275
5.2. <i>Neutralización de las máximas conversacionales</i> .....	276
ACTO II: Escena II: Instrucciones de lectura y mecanismos que garantizan su cumplimiento: Hacia una poética del distanciamiento.....	
Objetivo.....	283
1. <i>¿Qué se entiende por distanciamiento?</i> .....	283
2. <i>Procedimientos para lograr el distanciamiento</i> .....	283
2.1. <i>El narrador como instancia intermedia entre el personaje y el lector</i> ...	283
2.2. <i>El poder de las digresiones</i> .....	285



2.3. Puesta al descubierto de un procedimiento constructivo.....	285
2.4. El texto como tejido que escamotea la realidad.....	290
2.5. Los textos simbólicos o alegóricos.....	291
2.6. La presentación de una realidad singular por la acción de la literatura.....	291
2.6.1. La instancia narrativa marginal.....	291
2.6.2. El resumen.....	293
2.6.3. Motivación artística.....	293
2.6.4. La presentación del mundo al revés.....	295
2.7. El relato en el relato y el manuscrito encontrado.....	296
2.8. Un desencuentro: el lector femenino.....	297
2.8.1. El mensaje sexista.....	297
2.8.2. Fórmulas que articulan el pensamiento sexista.....	306
2.9. El camelo.....	313
ACTO III: DESENLACE.....	316
Conclusiones.....	317
1. <u>Metodología</u> .....	317
2. <u>El corpus</u> .....	317
3. <u>Premisas estéticas: punto de partida y superación</u> .....	317
4. <u>El corpus y el resto de géneros</u> .....	317
4.1. Relato breve/novela larga.....	317
4.2. Obra dramática/novela corta, cuento y microrrelato.....	318
APÉNDICE.....	320
Inéditos de Jardiel.....	321
1. <u>El foco narrativo</u> .....	321
2. <u>El humor</u> .....	322
2.1. El motivo inesperado.....	322
2.2. El motivo actual.....	323
2.3. El neologismo.....	323
2.4. La enumeración.....	324
2.5. La inserción de lo irrelevante.....	324
2.6. Lo hiperbólico.....	325
2.7. Lo inverosímil.....	325
2.8. Los golpes.....	325
2.9. El carácter de los personajes.....	326
2.10. Recurrir a un punto de vista marginal.....	326
2.11. Comicidad verbal.....	327
2.11.1. Repetición de palabras y de estructuras.....	327
2.11.2. El doble sentido.....	328
2.11.3. Interpretación literal de una frase hecha.....	328
2.11.4. Las onomatopeyas.....	328
2.11.5. La rima.....	329

2.11.6. Repetición de sonidos.....	329
2.12 Repetición de motivos.....	329
3. <u>Procedimientos constructivos</u> .....	329
3.1. El uso del diálogo.....	329
3.2. La dosificación de la intriga.....	330
3.3. Diversidad.....	330
3.4. Efecto “bola de nieve”.....	331
4. <u>Apelaciones al lector</u> .....	331
4.1. Preguntas retóricas.....	332
4.2. Vocativo o apóstrofe.....	332
4.3. Hacer explícitas las palabras del lector.....	332
4.4. Imperativo.....	332
4.5. Formas pronominales de segunda persona.....	332
5. <u>Motivos recurrentes</u> .....	333
5.1. La muchedumbre.....	333
5.2. Comentarios sobre lo escrito.....	333
5.3. El sexo.....	334
6. <u>La vanguardia</u> .....	334
7. <u>La parodia</u> .....	335
BIBLIOGRAFÍA.....	336